НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ • ІНСТИТУТ НАРОДОЗНАВСТВА НАН УКРАЇНИ

НАРОДОЗНАВЧІ ЗОШИТИ

4 (106) • 2012

ЛИПЕНЬ—СЕРПЕНЬ

THE ETHNOLOGY NOTEBOOKS

НАУКОВИЙ ЖУРНАЛ • ЗАСНОВАНИЙ У СІЧНІ 1995 р. • ВИХОДИТЬ 6 РАЗІВ НА РІК • ЛЬВІВ



Рекомендовано до друку Вченою радою Інституту народознавства НАН України

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації № 15191-3763 ПР. Серія КВ ISSN 1028-5091

Адреса редакції: 79000, м. Львів-центр, проспект Свободи, 15
E-mail: inst@ethnolog.lviv.ua

ЗМІСТ



Статті

Ганна ПОКОТИЛО

ДУХОВНО-ТВОРЧА ЦІННІСТЬ ПРИРОДИ

Земле моя, всеплодючая мати
Сили, що в твоїй живе глибині,
Краплю, щоб в бою сильніше стояти,
Дай і мені!

І. Франко

Зростаючий розрив між людиною і природою змушує людство переглянути смисложиттєві орієнтири свого буття. І, в першу чергу, усвідомити значимість природи як умови його існування. Природа в людському сприйнятті набуває ціннісного виміру, атрибутуючись у таких екзистенціалах як «дім», «поле», «храм», які, творячи ментальне поле, є модусами людської присутності у світі, символом внутрішнього етосу в людині. Для українського етносу завжди було характерне ставлення до землі як до святині. Звідси — природовідповідні та людинодоцільні способи аграрної, ремісничої та мистецької діяльності. Нині ж, в час панування цинічної практики, бачимо руйнування екосистем, які призводять до руйнування духовності корінного етносу, загрожуючи йому знекоріненням. Тому актуальним стає імператив — зберегти від винищення природу, життя на землі і практично моральними зусиллями землян і магічною силою мистецтва, явивши світові красу природи. Бо краса — це перевірка людини на людяність і на природність її єства.

Ключові слова: природа, земля, рідний край, «дім», «поле», «храм», етнос, життя, людство, духовність, краса, пейзаж.

Драматизм космологічної ситуації в світі, яка, переступивши в третє тисячоліття, сягнула своєї загрозливої межі, зростаючий розрив між людиною і природою, між культурою і цивілізацією змушує людство бути мудрим, переглянути смисложиттєві орієнтири свого буття. За образом-метафорою філософа-феноменолога Едмунда Гуссерля зараз людства нагадує ковчег чи корабель, який опинився в бурхливому морі. Для свого порятунку, зведена до становища автомата, дегуманізована людина техногенного суспільства, яка «споживає» та «розважається» з прогресуючими некрофільними тенденціями, потребує глибинного повороту у своїй свідомості до біофільних, життєстверджувальних начал, заснованих на почутті любові до людини, природи, життя взагалі, всеохоплююче вираженого морально-етичною формулою «благоговіння перед життям» великого гуманіста XX ст. Альберта Швейцера: «Я є життя, що хоче жити, я є життя серед життів, які хочуть жити» [17, с. 306], тобто, до тих віковічних людських цінностей, які складають багатство духовності.

Щоб збагнути рятівну сутність духовності, а тому і її національного інваріанту, неминуче мусимо звернутися до його субстанційних основ, торкнутися підвалин цього неповторно унікального феномену. А це, в першу чергу, потребує занурення в те природне середовище, в ті довколишні умови, в яких тільки й можливе найповніше та найефективніше опредметнення національної ментальності. Бо кожна національна культура (і це є аксіомою) завжди пов'язана з тим природним світом, у якому вона витворилась та реалізує себе, і який адаптивно адекватний антропо- та психофізіологічному образові конкретної етнічної спільноти. Відомий український географ початку XX ст. академік Степан Рудницький в унісон теорії географічного детермінізму твердив, що «кожний нарід зв'язаний з краєм, в котрім живе, безчисленним числом узлів, почасти й до тепер не досліджених. Природа краю впливає на економічний і історичний розвиток народу, єго побут і культуру. Навіть, як многі кажуть, на єго характер і поезію». Стверджуючи ці істини, при тому вчений риторично запитував: «Але скільки ж бо більше треба би вимагати від кождого, аби цей рідний край знав. На тій землі уродивсь, єї воздухом віддихав, єї продуктами кормивсь, і в ній, мабуть, свої кості зложить, а мав би єї зовсім не знати і при тім називатись інтелігентним чоловіком» [14, с. 32]. На жаль, риторичність цього запитання залишається болюче актуальною і сьогодні.

Для корінного населення природа рідного краю (до речі, етнонім «Україна» бере свою назву від слова «край», де «у» векторизує спрямованість руху) є самодостатньою, набирає аксіологічного (ціннісного) виміру, атрибутуючись у таких категоріях людського буття, як «батьківщина», «край», «світ», «домівка», які є своєрідними олюдненими образами інобуття природи. Згідно з запропонованим Мартіном Хайдегером тематичним рядоположенням, «дім», «поле», «храм» — святі інваріанти життя людини, екзистенціали національного буття, які творячи ментальне поле, є модусами людської присутності у світі. Свідченням цьому — фольклор, який як органічна частина ландшафтно-побутової культури об'єднує всі ці три інваріанти. Названа трійця — «дім» (символ святого довкілля буття, завдяки якому людина займає своє місце у світі, де, за поетичним виразом Тараса Шевченка, «своя й правда, і сила і воля». За точним визначенням українського філософа Сергія Кримського «це ніша людини в Універсумі» [8, с. 292]), «поле» (життєвий топос, де коріння роду, природне середовище, продукти якого споживає людина, набираючись сили, джерело достатку, образ якого — «хліб на столі»), «храм» (святині, як вираз благословення вищих сил, небесного заступництва за певну етнічну спільноту) — є символами «внутрішнього етосу» людини, внутрішньої соціальності, яку треба мати, щоб не бути роздертим, як казав Микола Бердяєв, зовнішнім середовищем.

Кинувши зерно в зораний ґрунт, людина культурно прив'язала себе до землі не тільки як природного, а й соціального явища. Виник феномен осілості, коли оселею стала не тільки хата, а й терени роду, племені, етносу. Природні процеси, втягнені в триб людського життя та діяльності, ставали соціоприродними, набуваючи ознак середовища «рідної землі», що стане Батьківщиною. До речі, слово «eres» (ґрунт, земля, країна) — одне з найархаїчніших і найпоширеніших слів старозавітного словника, яке означало середовище не лише як природу саму по собі, а як ойкумену, тобто життєпростір, що збагачує людську екзистенцію [8, с. 291—295].

Батьківщина — місце, де вкорінене родинне гніздо, образно кажучи, це пуповина людини, її витоки. Прикметно, що в українській мовленнєвій традиції наголос у цьому слові ставили, як правило, на першому складі, підкреслюючи тим самим генетичну спорідненість людини з первнем — людським і природним. Водночас це слово кодифікує й домівку корінного етносу як великої єдиної родини, яка живе на землі своїх предків-батьків (на батьківщині). Чимало сучасних дослідників доводять, що домінанта батьківщини в етногенетичному процесі ієрархії світоглядних особливостей того чи іншого етносу є першопочатковою, бо тут здійснюється селектогенез — вибір саме того середовища, яке біологічно найбільш комфортне для нього.

Природні об'єкти Батьківщини в духовному тезаурусі України антропологізувалися, тобто набували людської цінності (в межах етики сприймались як одухотворені істоти). Тому в минулому не морально було плюнути у вогонь чи воду, звернутися до природної стихії з непоштивим словом, знічев'я вдарити чоботом по дереву чи надаремно зрубати його [9, с. 19—28]. Ставлення до землі в українців завжди оповите сакральним ореолом. Її величали святою. Вона сприймалася і сприймається як материнське лоно, родове начало. В Україні земля — матір-годувальниця, на відміну від російського «мать — сыра земля». Найсильніша клятва — клятва землею. Землю не можна було бити. Такий екологічний імператив походив від залюблення національним образом природи, та дозволяв зберігати і збагачувати її єство протягом тисячоліть. Ця зжитість з природою породила й «дуже тонке відчування її краси, зовнішнім виразом якого є народне мистецтво» [12, с. 11], — слушно відзначав Іван Мірчук у своїй «Історії української культури». І, як наслідок, — перенесення краси природних форм, гармонії барв в побут, довкілля: облаштування житла, одяг, предмети щоденного вжитку. Продуктом інтимного спорідненння з природою та переживання її краси є і народна музика, і багатий фольклор, особливо пісенний.

Де б не жили українці, вони люблять оточувати себе живою природою. Тарас Шевченко і в далеких казахських степах саджає дорогу його серцю вербову гілочку. Видіння рідної землі стоять там перед його очима. Як найзаповітніше бажає він своєму другові по нещастю, землякові, простому благородному солдатові Андрію Обеременку, який за двадцять років солдатчини не принизив своєї людської та національної гідності, «пройти эти безводные пустыни, напиться сладкой днепровской воды и вдохнуть в измученную грудь живительный воздух нашей прекрасной и

нашей милой родины!». Залюблений у ніжну красу квітів, він усе, що є кращого в людях, у людських стосунках зіставляв з ними. Агафія Ускова, розповідаючи про роки його заслання, згадувала: «Ой, як він любив квіти! Прості польові маки, ромашку, волошки, дзвіночки. Вінки, букети й цілі кошики незабудок... захоплювали його. Він нахиляв до них своє перейняте радістю обличчя й на повні груди вдихав їх ніжні пахощі» [6, с. 113]. В його скромній кімнаті в Петербурзі, за спогадами скульптора Михайла Мікешина, були численні пучки барвінку, засохлої рути й інших степових квітів і трав українського степу. Вочевидь, вони надихали поета. Опанас Чужбинський, відвідавши смертельно хворого Тараса Григоровича, згадував, як той щемливо звірявся: «Чи знаєш, — почав він, — що тепер мене більш за все печалить: це неможливість... побути, принаймні, півгодини серед квітучих дерев».

Через століття інший великий українець, теж вигнанець, Олександр Довженко в своєму останньому листі на Україну, адресованому до Президії Спілки радянських письменників УРСР, просив: «Вертатись хочу на Вкраїну. Президіє! Допоможи мені з житлом: давно колись його одібрано в мене. Великої квартири мені не треба. Тільки треба мені, аби з одного бодай вікна було видно далеко. Щоб міг я бачити Дніпро і Десну десь під обрієм і рідні чернігівські землі, що так настирливо почали ночами маритись мені» [7, с. 256]. «Пустіть мене до мене» — так точно діагностував цей біль серця, крик душі Довженка Іван Світличний у вірші — відгуку на це послання. Серце справжнього митця — невід'ємне від рідної землі, сповнене любові до неї. Вона живить, наснажує творчість. Живучи далеко від рідних теренів, Микола Гоголь признавався в листі до матері, що його серце завжди залишиться прив'язаним до священних місць Батьківщини.

Природа в українському менталітеті — не тільки материнський родинний початок, а й джерело людської душі. Вона резонує на людські долі, на драматичні перипетії життєвих шляхів, як це бачимо в «Слові о полку Ігоревім», українських думах, в творах Т. Шевченка, М. Гоголя, М. Коцюбинського, Лесі Українки, О. Довженка, М. Вінграновського та багатьох інших. Наталя Полонська-Василенко у написаній нею «Історії України» підкреслює, що українці «жили спільним життям з веселою, радісною природою України і відчували її ласку» [13, с. 76]. Релігійні уявлення дохристиянської доби відзначалися життєрадісністю. В українському язичницькому пантеоні, як відзначає історик, немає жорстоких і суворих богів, відстрашувальних міфічних істот. Замилуванним у рідну землю, природу пращурам нашим, навіть небо видавалося нивою, а зорі — отарою овець. Та й первісні храми — священні гаї.

Моральні засади, що формувалися на цьому ґрунті, були не зовнішніми нормами поведінки, а, радше, внутрішнім імперативом існування. Зокрема, уявлення про добро і зло надихалися довкіллям і працею та за своїм змістом і значенням виходили за межі власне етики. Вони відігравали роль вселенських світоглядних орієнтирів, на яких трималася складна конструкція надбудови етносу. У геопсихічному аспекті вчування в «хвилясту м'якість лісостепу» чи «безкраю далечінь степу» сприяло розвиткові споглядальних настанов, а споглядання — це благоговіння перед буттям. Воно виступає чинником гармонізації душі та світу. Релігійний мислитель Павло Флоренський згадував, що споглядання природи стало підґрунтям його вміння бачити «корені речей». «В пружності форм, — писав філософ, — я вловлював життя, яке могло би проявитись, але стримує себе і лише тремтить повнотою. Пружне стебло водяної рослини, пружні пелюстки білих лілій, пружні темно-сині дзвіночки польових гіацинтів, пружні краплини роси, що зібралися на волосистих листках манжеток... хвилювали мене до лоскоту в серці саме як одкровення самої творчої могутності природи. Ця звичка зору потім проросла все мислення і визначила основний характер його — прагнення рухатися по вертикалі і малу зацікавленість до горизонталі» [16, с. 90, 99]. Так, споглядання вчить дивитися, слухати, а, радше, вслухатися і мовчати. І в цьому мовчанні медитувати, пізнавати світ і себе в ньому. Це вчуття, «як рух у безкрає», породжує «ерос» — почуття любові до безконечного, абсолютного. Значною мірою архетип лагідної, плодючої «неньки-землі» сприяв тому, що світосприйняття українців позбавлене агресивності, войовничого активізму. Все це дає підстави стверджувати: антеїзм в структурі українського світогляду має основоположне значення. Не дивно, що в теоріях формування нації ця ідея відіграє домінантну роль. В історіософії В'ячеслава Липинського визначальним у дефініції нації виступає саме поняття «Зем-

ля»: «...дійсним українцем є всякий, хто живе на материнській землі України, хто працює заради неї». В основі такої акцентації ролі землі лежить його глибоке переконання, що та органічна спілка людей (нація) не може виникнути без чуття любові до рідного краю як органічної цілості. Цей зв'язок з землею утворює специфічний для даної нації спосіб психологічного життя, яким живиться творча душа його провідної верстви (аристократії). Через «Землю» збуджується творча воля, енергія індивіда, який відіграє роль на кону історії. В Юрія Липи «дух нації» також скориговано в «дух землі». В проповідуваній Євгеном Маланюком ідеї «геокультури» теж звучить намагання довести, що від вигляду землі, місця осілості залежить спосіб життя, навіть характер народу.

Не викликає сумніву, що психологічна пов'язаність з землею, спостереження її явищ сформували народні звичаї, обряди, які передавались з покоління в покоління, полегшуючи боротьбу за фізичне та духовне виживання. З часом з цього витворилась відповідна життєва настанова з такими прикметами, як терпимість, скромність, обережність, витривалість у прямуванні до поставленої мети, спокій та врівноваженість у щасті й нещасті, а в деяких випадках навіть тихий героїзм [12, с. 265]. Взагалі, для українського менталітету характерна органічна поєднаність етико-естетичних засад. Григорій Сковорода констатував цю неподільність твердженням: «У нас користь з красою і краса з користю нероздільні».

Слушно в цьому контексті пригадати зауважене Євгеном Маланюком вживання слова «гарний»: в українській мові «гарний» виступає і в сенсі «красивий», і в значенні «доброти» (гарний врожай, гарна людина).

У предметно-практичному освоєнні світу зжитість українців з природою трансформувалася у природовідповідні та людинодоцільні способи аграрної, ремісничої та мистецької діяльності. Ще в сиву давнину у них сформувалося вміння використовувати природні умови та можливості оптимально, у бажаному напрямі, не зашкоджуючи довкіллю. І досі гуцул, приступаючи навесні до обробітку землі, шанобливо просить у неї пробачення за турботу. Стародавній металург розміщував свої печі для виплавки металу на островах та неугіддях, вболіваючи за родючість ґрунту. Та й у спорудженні городищ чи оборонного захистку (хоч би «Змієві вали») чітко простежується намір максимального зважання на рельєф місцевості, бажання не знищити його краси і неповторності. Все це є свідченням того, що у своїй діяльності український етнос завжди намагався створити модель Універсуму, в якому би поєднувалися природа і доцільність людської праці. Таке ставлення до землі, здатність радіти життю, насолоджуватися ним, чудуватися довкіллям (а «естетичне споглядання» для людини, на думку українського філософа Теофіла Юркевича, є «природним та необхідним» для збереження її людських потенцій). Цей інтимний зв'язок з природою говорить про невластивість для української ментальності «підкорення природи». Емоційно чутливій натурі українця характерне не «природоборство», а слідування природі, а, навіть, злиття з нею, інтуїтивне вникнення в суть її процесів. Досвід такого спілкування з природою і становить основу нашої національної духовної культури.

Та, на жаль, мусимо констатувати, що привнесення (в силу об'єктивних причин — відсутність державності, а в теперішніх часах — мудрого державного бачення перспектив розвитку, не розуміння діалектики причин і наслідків), невластивих українській традиції моделей та засобів природокористування (як і людинокористування), призвели до дисгармонії як у довкіллі, так і в людських душах, достеменно переконавши нас в мудрості думки Френсіса Бекона: над природою не панують, їй —підпорядковуються. Діяльність перестає бути розумною, коли виходить за межі, за ліміти: все розумне має межі, безмежна — дурість. Сьогодні ж панує цинізм практики, що позбавлена моральності. А наш мудрий філософ Григорій Савич Сковорода застерігав: «Одарив нас Бог грунтами, це пропасти може, знай!»

Руйнування екосистем в Україні мало таке саме негативне значення для життя та розвою корінної нації, як і заперечення етичних засад традиційної моралі для здоров'я довкілля. Це саме той приклад коеволюційності системи «людина — природа», коли збурення в одному зі складників, болюче позначається на іншому. Тисячолітній зв'язок із землею створює природний культурний простір і там, де порушується органіка життя, спотворюється і людське світосприйняття. Наслідки цього — доленосні для етносу. Бо, як влучно висловився видатний фізик, Нобелівський лауреат Нільс Бор, «ми не тільки глядачі спектаклю, але одночасно і дійові особи драми» [2, с. 295]. Розорення степу, бездумне вирубування лісів, перекрит-

тя Дніпра, знищення порогів, Великого Лугу, осушення боліт — фактично витворили своєрідну просторову аберацію: змістили етнос у незвичний для нього світ. І цей новий світ, попри всю свою генетичну спорідненість з колишніми теренами, набуває рис гомогенного простору з його сумними, одноманітними ландшафтами, з його тотальним зневажанням людини, з його відчуженістю від цінностей нації. Легендарно-історична річка Либідь стала вже, фактично, мертвою через її високу заурбанізованість. «Ще назва є, а річки вже немає», — цей поетичний рядок Ліни Костенко так і проситься для констатації цього сумного факту. Благословенні київські гори, — Щекавиця, Хоревиця, легендарні урочища Гончарі, Кожум'яки, Дехтярі, — себто, до- і протослов'янські святині вже споганено «хатинками» і гаражами «нових українців». Борис Олійник означив це як «підкоп під національну кореневу систему, що веде до втрат невідшкодованих» [11]. Як грізне попередження знекорінення може стати реальною передумовою для реального стану непотрібності. Бути знекоріненим означає не мати в світі свого місця, тобто місця, визначеного іншими і визнаного іншими. Згідно з концепцією Лева Гумільова ідентичність нації є органічною цілісністю з природою, рідними теренами як взаємопов'язана система — етноценоз. Нація і природне оточення, в якому відбувається етногенез, для нього — нерозривні. В його розумінні — це синоніми. Знищуючи українське село, знівечуючи красу рідних краєвидів, можна без пострілу знищити древній народ.

Так, не покидаючи рідної землі, українці опинилися в агресивному щодо них середовищі, в якому насущною вже стала потреба виживання. Бо зміна ландшафту вимагає від соціуму, який проживає на ньому, або притосування, або ж призводить до загибелі, або спонукає до міграцій. Карл Ясперс навіть стверджував, що людина «вирвана зі свого ґрунту, без свідомості історії, без тяглості буття, не може залишатися людиною» [18, с. 33]. Якщо не погоджуємося з категоричністю такого висновку знаного філософа, то не можемо заперечувати через означені причини факту травмованості, а то й скаліченості людської душі. Втрата «місцерозвитку», яке реалізує інформацію генокоду, веде до втрати національного обличчя, характеру, національної культури, що зросла на конкретному підґрунті як природному, так і соціальному, перетворює народ у конгломерат людей, які тимчасово проживають на даній території. Зневага до єства природи призводить до корозії гумусу духовного, бо природа не тільки всеосяжна матерія, а й безсмертний дух, що визначає буття. Вона ще й формує духовний генотип людини. Мікро- і макрокосм, людина і світ взаємообумовлені, сплетені в нерозривну єдність. Порушення законів духовного, морального життя людини веде за собою небезпеку порушення законів космічних. Всесвіт побудований за законами гармонії, які не дозволяють порушень, зміни ладу (згадаймо, що Лад (Ладо), Лада — боги українського пантеону: Лад (Ладо) — бог всеєдиного ладу, Лада — велика мати всього сущого, богиня світової гармонії, краси та любові). Ритм нашого життя нерозривно пов'язаний з життєвим ритмом Всесвіту. Не забуваймо: наша духовна сутність настроєна на музику світобудови, яку піфагорійці именували «музикою сфер». Тому й звучить суголосно цій ідеї закличне поетове слово:

Клавіатурте розум, почуття і волю!
Клавіатурте!

М. Хвильовий

Споживацькі, гедоністичні устремління сучасного суспільства, комерціалізація людських взаємин, налаштованість на «мати», а не «бути», запускають технологічну систему знищення природного середовища побутування. Споживацтво ж, гедонізм, як свідчить історія минулих цивілізацій, — тупиковий шлях розвитку людства, його культури. Розтікаючись в ширину, прямуючи по горизонталі в пошуках все нових і нових насолод, збільшення кількості речей, людське життя втрачає вимір глибини, без якого воно стає все більш і більш беззмістовним, спричиняючи екзистенціальну катастрофу втрати сенсу життя.

Цікаво у зв'язку з цим відзначити зростання інтересу до вертикалі морально-естетичних цінностей (в їх традиційному значенні), який спостерігається зараз в панорамі художнього життя Заходу. З цього погляду заслуговує на увагу повість відомого австрійського прозаїка П. Хандке під промовистою назвою «Повільне повернення додому». Ніби скориставшись з поради Вольтера, яку той дав своєму героєві Кандиду, — повернутись думкою і серцем до землі, культивувати свій маленький городець, — автор закликає повернутися в прямому і переносному сенсі на рідну землю, в рідне культурне середовище, до традиційних, вивірених віками цінностей. Прой-

шовши колами всіх форм відчуження, яке є чи не найсуттєвішою ознакою життя сучасної людини, герой твору прагне відчути твердий ґрунт під ногами. Вустами свого героя П. Хандке (в минулому, за оцінками критики, «заповзятий авангардист»), заявляє, що «не хоче бути більше самотнім», він прагне бути «землянином серед землян», сповненим відповідальності за майбутнє. Повернутися додому — це повернутися до повноти житття, відчути рідну землю, справжню, щиру любов, здатність переживати красу, яка проявляється в такому, здавалось би, простому, як «ранок і вечір, світло і сутінки — все одно це була краса». З безсмертям корелює краса життя. Аргентинський письменник-інтелектуал, лауреат Нобелівської премії Хорхе Луїс Борхес, вникаючи в таїну смерті, писав: «Як може вмерти жінка, чоловік чи дитина, якщо в кожному з них стільки розквіту весни та першого листя дерев, стільки книг та птахів, стільки ранків та заходів сонця». Краса життя — це об'єктивно дана міра взаємодії в системі «людина-природа». Вона утримує людину в природі. Крах цінностей, власне кажучи, й починається зі зневажання краси. Французький еколог Ж. Дорст у книзі-пересторозі «До того як помре природа» приходить до обнадійливо-однозначного висновку: «Природа буде захищена від небезпеки тільки в тому випадку, якщо людина хоча б трохи полюбить її просто тому, що вона прекрасна, і тому, що вона не може жити без краси, якою б не була та форма, до якої вона за своєю культурою та інтелектуальним складом найбільш сприйнятлива. Бо і це — невід'ємна частина людської душі» [5, с. 405]. Воістину, краса — перевірка людини на людяність і на природність її єства.

Краса перешкоджає організації і організованості переступити міру, перетворитися на щось бездушне, бездуховне, на раціонально впорядковане, але без людського вигляду. Як тут не заакцентувати думку А. Мемфорда, який в свою чергу опирається на таких визначних культурологів, як О. Шпенглер і А. Тойнбі, що лінія розвитку від села до гігантського мегаполісу приводить до перетворення міста в некрополь, тим самим завершуючи цикл росту і розвитку. Знаменно, що першою виявила протест проти голої раціональності, «проти тиранії коробок з-під взуття», як означило це гостре перо французької преси, повторених тисячі разів у вигляді башт на американський кштальт, і у вигляді брусків — на французький — архітектура.

Поверненням до краси природи, життя просякнуті і художні пошуки сучасного образотворчого мистецтва. Характерно, що в авангардистському мистецтві відсутній пейзаж. А без нього вважає згаданий П. Хандке у своєму мистецтвознавчому есе «Уроки гряди Сент-Віктуар» немає живопису. Тому його так вабить до Сезана, Курбе, Рейсдаля, бо там «реалізація земного, чистого і праведного — яблуко, скала, обличчя людини». Пейзаж — форма співпричетності буттю. Пейзаж наближає до самого серця буття, бо сприйняття ландшафту — невичерпна форма причетності. Вона, за Габріелем Марселем, допомагає людині у світі «бути як вдома». Звідси імператив — увіковічнити природу — і в зображенні, втіливши її на полотні, і в прямому сенсі слова, зберігши від винищення все, що живе на землі — таке, на думку цього письменника, завдання художньої творчості. Почути б та усвідомити ці думки. Це мало б стати кредо!

Великі майстри мистецтва (в тому й рівня Леонардо до Вінчі, Ежена Делакруа) вважали природу повсякчасним, незмінним та незамінним вчителем, навіть стосовно найвигадливіших композиційних, стилістичних ходів. Так кінорежисер Сергій Ейзенштейн згадував, що квітчасті побудови пейзажів Ван Гога здавалися йому плодом уяви художника, допоки він сам, перебуваючи у Голандії, не побачив природні витоки цих композицій. І схилив він голову перед цим великим художником, перед його дитячою наївністю вуст, здатних з такою чистотою душі і серця проспівати гімн повноти буяння барвистості природи. Справжня велич митця не у подоланні природи, а у поклонінні перед нею. О. Довженко писав: «Я завжди думав і думаю, що без гарячої любові до природи людина не може бути художником». Сам він усе життя був пов'язаний з землею (симптоматично, що його фільм, віднесений у дванадцятку найкращих фільмів світу, називався «Земля»), посадив багато дерев, заклав сад на Київській кіностудії та й на Мосфільмі — Довженківські сади. Любив природність. Зазвичай фотографувався в злаках, у високій траві, чудувався соняшниками та й сам, за свідченням сучасників, асоціювався з образом людини-соняшника. Відомий кінорежисер Сергій Бондарчук згадував, як на художній раді кіностудії Олександр Петрович читав свій сценарій, який починався так: «Пейзаж... Пейзаж... Ще один пейзаж... Найкращий (тобто кращий) пей-

заж... Пейзаж... Пейзаж... Пейзаж...» [1, с. 62]. Український геній бачив, що найдоступніший та найефективніший спосіб очищення від скверни, звеличення душі є спілкування з природою. Не даремно зустрічатись з природою як зі святом радив своїм учням, майбутнім художникам, Олександр Мурашко. Наш сучасник, художник, цьогорічний (2012 р.) Шевченківський лауреат Анатолій Криволап, буквально підтверджуючи цю пораду, вторив йому: «Я не можу сприймати природу як буденність». Вона захоплює його цілковито. «Особливо, — зізнається він в одному з інтерв'ю, — коли я з нею тет-а-тет» [4]. Дійсно, в єднанні з природою людина залишається собою, людиною природною в своєму єстві, а природа, необтяжена індустрією, урбанізацією, ще береже в собі безконечні переливи світла, барв, щебет птаства, аромат степових трав, лісу, землі, води, снігу, допомагає збагнути смисл вічного нурту життя і смерті. Клод Дебюсі стверджував, що природа, її краса здатні збудити художню фантазію композитора. Додамо, не тільки композиторів, а й митців взагалі. Так, кому дано чути шелест лісу, пташиний спів, гул припливу, плескіт хвиль — великі композитори. Бо слух — це втиснення звучання Космосу в себе, в своє нутро, а той, хто здатний увібрати в себе, в єство свого «Я», кольорове різноманіття світу — великий художник. Дар бачити красу для художника є виявом його здатності бути митцем. Права бути ним.

Йоган Гердер у своїй знаменитій праці «Ідеї до філософії історії людства» наголошував, що художні вміння людини склалися в процесі взаємодії людини з природним світом, що сприяло вдосконаленню як самої людської природи, так і становленню її як «творця форм». Філософ виразно артикулює: «Людина — гармонія... жива самість, на яку впливає гармонія всіх оточуючих сил [3, с. 176]. Як «індивідуальна субстанція розумної природи» (Боецій), вона (людина) субстанційно пов'язана з усіма проявами сил природи, які впливають на її свідомість, а тому й на розуміння краси та доцільності природних форм і потреби їх увічнення. У людині природа віднаходить сама себе як втілення вічного начала. Творчість, мистецтво ж за суттю своєю — як продовження родової енергії природи допомагає осягнути людську причетність до Вічності. Відображаючи природу й якомога правдивіше передаючи її красу високохудожніми засобами, мистецтво осягає її зміст, зв'язок з буттям людей, і в цьому — джерело його магічної сили.

При тому слід підкреслити, що свою спорідненість з природою важливо відчувати не через відношення — пан, господар чи раб її, а саме частиною грандіозної космічної симфонії, в якій кожен народ виконує свою, написану ним і для нього, сольну партію. «В космічному оркестрі» — ця назва однієї з ранніх поетичних збірок Павла Тичини якнайточніше передає сутність цього взаємоєднання. Такий зв'язок з природою породжує добрі інтенції душі, сприяє набуттю мудрості. Мабуть, не випадково збиралися запорожці на Хортиці під розлогим дубом (символом міці) на раду задля вирішення важливих справ. Сприймаючи її (природу) як живу цілісність, ми культивуємо творчі сили, стаємо мудрішими. Микола Хвильовий, виражаючи цю думку, пафосно стверджував:

Я проростаю мудрістю, величністю природи.
«Електричний вік»

Почуття природи піднімає людину над буденністю, переводить в стан піднесеного світовідчуття, допомагає зосередитися на гуманістичних сторонах буття.

Сказане переконує нас в тому, що національне відродження, за яке бореться український народ, має спиратися, поряд із соціально-економічними здобутками, ще й на реанімацію та реставрацію того природного довкілля, в якому тільки й можлива його (народу) максимальна реалізація. «А українська земля така велика, — з захопленням писав академік С. Рудницький, — так вигідно положена, така багата, український нарід такий великий, здоровий, здібний, має такі цінні завдатки в своїй простонародній культурі, що перед цим краєм, перед цим народом відчиняються в будучині величезні можливості» [15, с. 397].

Саме зважаючи на ці об'єктивні обставини та й на багатство суб'єктивних, духовних якостей українського етносу, долучаємось до розмірковування над майбуттям І. Мірчука, в яких безперспективності змагання духовності культури з технологічною цивілізацією Україні належить виконати універсальну, а, може, навіть месіаністичну роль — «повернення... світової гармонії, згоди між одиницею та її оточенням як підстави дальшого розвитку культури» [10, с. 296]. Тоді може й збудуться пророчі візії великого провидця Нового часу Й. Гердера: «Україна стане новою Елладою».

1. *Бондарчук С*. Желание чуда / С. Бондарчук. — М., 1981.
2. *Гердер І*. Идеи к философии человечества / І. Гердер. — М., 1977.
3. *Гейзенберг В*. Шаги за горизонт / В. Гейзенберг. — М., 1987.
4. День. — 2011. — 11—12 листопада.
5. *Дорст Ж*. До того как умрёт природа / Ж. Дорст. — М., 1968.
6. Життя і революція. — 1928 . — березень.
7. *Корогодський Р.* Довженко в полоні / Р. Корогодський. — К., 2000.
8. *Кримський С.Б*. Під сигнатурою Софії / С.Б. Кримський. — К., 2008.
9. *Крисаченко В.С*. Природні підвалини етнічних символів. Ойкумена. УЄВ / В.С. Крисаченко. — 1993. — № 1.
10. *Кульчицький Олександр*. Іван Мірчук — дослідник української духовності / Олександр Кульчицький // Хроніка'2000. Український культурологічний альманах. — Вип. 37—38.
11. Літературна Україна. — 2005. — 9 червня.
12. *Мірчук І*. Історія української культури / І. Мірчук. — Мюнхен ; Львів, 1994.
13. *Полонська-Василенко Н*. Історія України / Р. Полонська-Василенко. — К., 1992.
14. *Рудницький С*. Нинішня географія / С. Рудницький. — Львів, 1905.
15. *Рудницький С*. Чого ми хочемо самостійної України / С. Рудницький. — Львів, 1994.
16. *Флоренський П*. Детям моим. Воспоминания прошлых дней / П. Флоренський. — М., 1993.
17. *Швейцер А*. Культура и этика / А. Швейцер. — М., 1973.
18. *Ясперс К*. Смысл и назначение истории / К. Ясперс. — М., 1991.

Hanna Pokotylo

ON SPIRITUAL AND CREATIVE VALUES OF THE NATURE

The broadening break between a human and nature has urged the humankind to review the life-asserting orientations of being, primarily to perceive the meaning of the nature as a condition of humanity's survival. In humane mind the nature has got quite axiological dimensions by means of attributing itself via existentialities of such kind as Home, Field, Temple presenting the mental level and forming the modi of human existence in the world as well as the symbols of internal ethos. The Ukrainian ethnos has always had a characteristic attitude to the land as to sacred object. Here one might find the bases for corresponding to the environment and socially approved methods of agricultural, industrial and artistic activities. But now, under conditions of cynical practicality in progress there is the destruction of ecosystems — a process aiming to destruct the spirituality of aboriginal ethnical groups that have been left under the threat of loss their identities. So the imperative alarming claim is to save the nature and life on earth from destruction by usage the practical moral efforts of earthmen and magical power of art. The beauty is a kind of examination as for human qualities and naturalness of being

Keywords: nature, land, native land, «home», «land», «temple», ethnos, life, humanity, spirituality, beauty, landscape.

Анна Покотило

ДУХОВНАЯ И ТВОРЧЕСКАЯ ЦЕННОСТЬ ПРИРОДИ

Возрастающий разрыв между человеком и природой вынуждает человечество пересмотреть смысложизненные ориентиры своего бытия. И в первую очередь, осознать значимость природы как условия своего существования. Природа в человеческом восприятии приобретает ценностное измерение атрибутируясь в таких экзистенциалах как «дом», «поле», «храм», которые создавая ментальное поле, являются модусами человеческого присутствия в мире, символом внутреннего этоса человека. Для украинского этноса всегда было характерно отношение к родной земле, как к святыне. Отсюда — природосоответствующие и соответствующие человеческой природе способы аграрной ремесленнической и художественной деятельности. Ныне же, во время господства циничной практики, видим уничтожение экосистем, которые приводят к опустошению духовности коренного этноса, угрожая потерей корней. Поэтому становится актуальным императив — сохранить от уничтожения природу, жизнь на земле и практически нравственными усилиями землян и магической силой искусства, явив миру красоту природы. Ибо красота — это проверка человека на человечность и на естественность его натуры.

Ключевые слова: природа, земля, родная сторона, «дом», «поле», «храм», этнос, жизнь, человечество, духовность, красота, пейзаж.



Анатолій ВОЙНАРОВСЬКИЙ

ПРОМИСЛОВА ВЛАСНІСТЬ ЯК ФАКТОР РОЗВИТКУ НАУКОВО-ТЕХНІЧНОГО ПРОГРЕСУ І ВДОСКОНАЛЕННЯ МАТЕРІАЛЬНОЇ БАЗИ СУСПІЛЬСТВА

Промислова власність як складова частина інтелектуальної власності є підгалуззю цивільного права з охорони винаходів, промислових зразків, корисних моделей, засобів індивідуалізації учасників цивільного обороту, товарів і послуг та запобігання недобросовісній конкуренції. Ці об'єкти є базисом розвитку і зміцнення матеріально-технічної бази суспільства, фактором активізації науково-технічного прогресу. Міжнародна і вітчизняна нормативно-правова база забезпечує охорону цих об'єктів. В статті виписані критерії і процедура набуття правової охорони об'єктів промислової власності та матеріальні результати їх використання.

Ключові слова: промислова власність, патентне право, винахід, корисна модель, комерційне найменування, промисловий зразок, торговельна марка, географічне зазначення походження товару, засоби індивідуалізації учасників ринку, товарів і послуг, патентна процедура, попередня експертиза винаходу, формальна експертиза, кваліфікаційна експертиза, Держпатент.

В юридичній та інших суспільних науках широко використовується термін «інтелектуальна власність». Нормативно-правові акти трактують його як право на результати інтелектуальної творчої праці людини. Інтелектуальна творча діяльність людини здійснюється в духовній, науково-технічній сфері та сфері, де продукуються нетрадиційні об'єкти інтелектуальної власності: наукові відкриття, сорти рослин і породи тварин, ноу-хау тощо. Відповідно, об'єкти кожної сфери мають свій вид правової охорони. У духовній сфері діють норми авторського і суміжного права; у науково-технічній — правові норми промислової власності; у сфері нетрадиційних об'єктів — інші види правових норм.

Промислова власність є складовою частиною інтелектуальної власності. Ця категорія увійшла в юридичну науку і суспільну наукову термінологію у 1883 році. Вона з'явилась у Паризькій конвенції про охорону промислової власності. У статті 1 (п. 3) дається визначення поняття промислової власності: «Промислова власність розуміється в найбільш широкому значенні і розповсюджується не тільки на промисловість і торгівлю у власному значенні слова, але також і на галузі сільськогосподарського виробництва і добувної промисловості та на всі продукти промислового та природного походження, наприклад: вино, зерно, тютюновий лист, фрукти, худоба, копалини, мінеральні води, квіти, борошно» [13].

Україна приєдналась до Конвенції у листопаді 1995 року. Мета Паризької Конвенції з охорони промислової власності — вироблення уніфікованих правил надання правової охорони таким об'єктам інтелектуальної власності як винаходи, корисні моделі, промислові зразки, засоби індивідуалізації учасників цивільного обороту, товарів і послуг. Останніми вважаються комерційні (фірмові) найменування, торговельні марки, географічні зазначення місця походження товару. До об'єктів промислової власності відносять і запобігання недобросовісній конкуренції. Ці правила повинні бути єдиними для всіх країн-учасниць. Для вирішення цього завдання Конвенцією і був створений Союз з охорони промислової власності (Паризький Союз).

Необхідність охорони промислової власності продиктована тотальним розповсюдженням у світі продукції, виготовленої самовільно та протизаконно. За даними світової Організації економічного співробітництва та розвитку обсяги такої продукції в світі можуть сягати майже 250 мільярдів доларів [2, с. 6]. А це, безумовно, гальмує розвиток інноваційних процесів,

котрі базуються на промисловій власності у глобальному масштабі. Вплив інновацій на економіку промислово розвинених країн, за даними судового експерта з питань інтелектуальної власності О. Пічкура, визначається конкретними цифрами: зокрема, «майнові права (права власності) на інновації становлять… від 58% до 78% загальної вартості їх майнової власності, а запровадження інновацій у сферах економіки забезпечує цим країнам щорічний приріст національного валового доходу від 4% до 7%. Загальна вартість інновацій, які щорічно вкладаються у міжнародний трансфер технологій, за оцінками експертів, становить близько 2,3 млрд. доларів» [14, с. 45].

За даними Державного комітету статистики України у 2005 р. питома вага підприємств України, що здійснюють інноваційну діяльність, становить 8,2% від їх загальної кількості, тоді як у США, Німеччині, Японії, Франції цей показник у середньому дорівнював 70—80% — зазначає експерт [14, с. 45].

Активізація процесів створення інтелектуального продукту в Україні напряму залежить і від рівня правової освіти населення, створення мережі закладів правового забезпечення охорони інтелектуальної власності, політичної волі керівництва держави у формуванні належних умов для інноваційної діяльності.

В Україні створена досить цивілізована національна правова база з охорони промислової власності. Це відбулося вже в умовах незалежної держави. Так, у 2005 р. набув чинності Цивільний кодекс України, IV книга якого так і називається — «Інтелектуальна власність» [15, с. 139—165]. В перші роки незалежності прийнято низку законів, зокрема, це Закони України «Про охорону прав на винаходи і корисні моделі» [8, с. 188—215], «Про охорону прав на промислові зразки» [11, с. 248—262], «Про охорону прав на знаки для товарів і послуг» [10, с. 231—248], «Про охорону прав на зазначення походження товарів» [9, с. 215—231], «Про захист від недобросовісної конкуренції» [6, с. 175—182] тощо.

Є чинною в Україні і низка підзаконних нормативно-правових актів з охорони і захисту промислової власності.

Початок адміністрування національної системи охорони промислової власності України пов'язане зі створенням Державного патентного відомства України (Держпатенту України) — центрального органу виконавчої влади в галузі промислової власності.

Держпатент України був заснований постановою Кабінету Міністрів України за № 29 від 27 січня 1993 року. Наступним етапом було створення Державного департаменту інтелектуальної власності (ДДІВ) при Міністерстві освіти і науки України. Він був заснований на базі науково-дослідного центру патентної експертизи (НДЦЕ). В рамках ДДІВ було засновано Державне підприємство «Український інститут промислової власності», який перебрав на себе функції Державного патентного відомства України (Держпатенту України), зберігши цю скорочену назву.

Як зазначалось, об'єктами промислової власності є винаходи, корисні моделі, промислові зразки і засоби індивідуалізації учасників цивільного обороту, товарів і послуг, запобігання недобросовісній конкуренції.

Законодавство України дає чіткі визначення об'єктів промислової власності та порядок і умови набуття ними правової охорони. Звернення до основних положень цих нормативно-правових актів у нашій статті сприяє поширенню хоча б первісних знань про промислову власність, оскільки інформація про неї є, хоча і загальнодоступною; та без відповідної підготовки пошук джерел цієї інформації, а ще більше її розуміння і сприймання, буде не завжди успішним.

Винахід, як і корисна модель, є результатом інтелектуальної творчої діяльності людини в будь-якій сфері технології [8, с. 188—215]. Винахід вважається придатним для набуття права інтелектуальної (промислової) власності на нього, якщо він, відповідно до закону, є новим (невідомим з рівня техніки у світі), має винахідницький рівень (суть і принципи функціонування його невідомі фахівцям з певної галузі і він підносить техніку і технології на новий вищий рівень), а також придатний для промислового використання [15, с. 151].

Предметом винаходу може бути продукт (пристрій, речовина, штам мікроорганізму, культура рослини і тварини тощо) і процес (спосіб), а також нове застосування відомого продукту чи процесу [7, с. 191]. Якщо винахід відповідає викладеним умовам, особі, що претендує на володіння ним, видається патент — охоронний документ, що засвідчує пріоритет (першість у поданні заявки), авторство і право власності на винахід чи корисну модель.

Патент — це техніко-юридичний документ, який видається Українським інститутом промислової власності за результатами патентної процедури, що складається з трьох експертиз. Ці експертизи мають ста-

тус науково-технічних і проводяться спеціальними ліцензованими установами. До експертизи залучаються найкращі фахівці з відповідної галузі.

Перша експертиза — попередня. Під час її проведення розглядається наявність у ній відомостей, які можуть бути віднесені згідно із Зводом відомостей, що становлять державну таємницю, до державної таємниці. За підсумками експертизи приймається відповідне рішення.

Друга експертиза — формальна. Під час її проведення встановлюється дата подання заявки; визначається, чи належить об'єкт, що заявляється, до об'єктів технології (як продукт чи процес); заявка перевіряється на відповідність формальним вимогам, до яких відносять наявність: заяви про видачу патенту на винахід чи корисну модель, опису винаходу чи корисної моделі, формули винаходу чи корисної моделі, креслень (якщо на них є посилання в описі) та реферату. Вказаний перелік документів має статус заявки на винахід чи корисну модель. За подання заявки сплачуться збір.

Позитивні для заявника висновки цих двох експертиз дають підстави для проведення третьої експертизи — кваліфікаційної, або експертизи по суті.

Кваліфікаційна експертиза встановлює патентоспроможність винаходу, тобто його новизну, винахідницький рівень і промислову придатність.

Корисна модель, як об'єкт промислової власності, своїм предметом має конструктивне виконання пристрою, нове вирішення в галузі механіки. Критерії патентоспроможності корисної моделі, в порівнянні з критеріями патентоспроможності винаходу, дещо «м'якші». До них відносять лише новизну і промислову придатність. Натомість, від корисної моделі не вимагається умови винахідницького рівня.

Кваліфікаційна експертиза проводиться після одержання закладом експертизи відповідної заяви будь-якої особи та документа про сплату збору за її проведення.

Якщо Держпатент приймає рішення про видачу патенту, після кваліфікаційної експертизи здійснюється державна реєстрація патенту, для чого вносяться відповідні відомості до відповідного Реєстру. Одночасно з державною реєстрацією патенту на винахід чи корисну модель в офіційних патентних виданнях публікуються відомості про видачу патенту.

Видача патенту здійснюється в місячний термін після його державної реєстрації. Чинність патенту на винахід — 20 років, на корисну модель — 10 років з моменту подання заявки [15, с. 153].

Згідно з Законом України «Про охорону прав на промислові зразки» об'єктом промислового зразка може бути форма, малюнок чи розфарбування, або їх поєднання, що визначають зовнішній вигляд промислового виробу і призначені для задоволення естетичних та ергономічних потреб. Предметом промислового зразка можуть бути меблеві вироби, килимарство, вироби індустрії моди, будь-які промислові вироби-автомобілі, телефонні будки тощо.

Право власності на промисловий зразок також засвідчується патентом. Строк дії патенту на промисловий зразок 15 років з моменту подання заявки на промисловий зразок [11, с. 250].

Умовами патентоспроможності промислового зразка є його новизна, відповідність публічному порядку, принципам гуманності і моралі. Промисловий зразок визнається новим, якщо сукупність його ознак не стала загальнодоступною у світі до моменту подання заявки на патентування. Обсяг правової охорони, що надається, визначається сукупністю суттєвих ознак промислового зразка, представлених на зображенні (зображеннях) виробу, внесеному до Реєстру, і засвідчується патентом з наведеною у ньому копією внесеного до Реєстру зображення виробу.

Право на одержання патенту має автор (співавтори) або його спадкоємець (спадкоємці), якщо інше не передбачено Законом. Таке ж право має роботодавець, якщо промисловий зразок створено у зв'язку з виконанням службових обов'язків чи доручення роботодавця, за умови, що трудовим договором (контрактом) не передбачено інше.

Процедура патентування промислового зразка приписує особі, яка бажає отримати патент і має на це право, подати до відповідної установи (Держпатенту) заявку. Заявка складається українською мовою і повинна містити: заяву про видачу патенту; комплект зображень виробу (власне виробу чи у вигляді макета, або малюнка, що дають уявлення про його зовнішній вигляд).

Заявка повинна розкривати суть промислового зразка досить чітко і повно, щоб його зміг здійснити фахівець із зазначеної галузі.

За подання заявки сплачується збір.

За умови виконання встановлених вимог, відповідним закладом проводиться експертиза заявки. Ця експертиза має статус науково-технічної.

Під час проведення експертизи встановлюється дата подання заявки; визначається, чи належить об'єкт, що заявляється, до об'єктів з характерними ознаками промислового зразка; заявка перевіряється на відповідність формальним вимогам (тобто вимогам стосовно документів, що входять у склад заявки); перевіряється документ про сплату збору за подання заявки на відповідність встановленим вимогам.

Результати експертизи заявки відображаються в обґрунтованому висновку, на підставі якого приймається рішення про видачу патенту або про відмову у його видачі.

На підставі рішення про видачу патенту та за наявності документів про сплату державного мита за видачу патенту і збору за публікацію про видачу патенту, здійснюється публікація в офіційному бюлетені відомостей про видачу патенту.

Одночасно з публікацією відомостей про видачу патенту на промисловий зразок здійснюється державна реєстрація патенту на промисловий зразок, для чого вносяться відповідні відомості до Реєстру.

Видача патенту заявникові здійснюється у місячний строк після державної реєстрації патенту. Патент видається особі, яка має право на одержання патенту. Якщо право на одержання патенту мають кілька осіб, їм видається один патент.

Патент надає власнику виключне (монопольне) право використовувати промисловий зразок на власний розсуд, якщо таке використання не порушує прав інших власників патентів.

Взаємовідносини при використанні промислового зразка, який належить кільком особам, визначається угодою між ними.

До обов'язків патентовласника належить вимога добросовісно користуватися виключним правом, що випливає з патенту.

Незважаючи на кризові явища в Україні і світі, кількість заявок на патентування об'єктів промислової власності постійно зростає. За інформацією Алли Жарінової, директора Державного підприємства «Український інститут промислової власності», в першому півріччі 2011 р. лише на винаходи подано 2632 заявки, в т. ч. від національних заявників — 1374. Найбільш активними виявились наукові організації та навчальні заклади Міністерства освіти і науки, молоді та спорту, які подали на винаходи і корисні моделі 2,1 тис. заявок, а також організації Міністерства охорони здоров'я України — 531 заявка. Національної академії наук України — 359 заявок [3, с. 5].

Головне спрямування науково-технічного творчого потенціалу винахідників, крім традиційного — нові біотехнології, нанотехнології тощо.

Реалізація товарів у цивільному обороті (ринкових відносинах), суть яких визначають винаходи, корисні моделі, промислові зразки, була б дуже складною, а то й взагалі неможливою, без засобів індивідуалізації учасників ринку, товарів і послуг. Як уже зазначалось, до таких засобів належать: комерційні найменування, торгівельні марки, географічні зазначення місця походження товару.

Під комерційним найменуванням розуміють ту назву, під якою суб'єкт підприємництва виступає у комерційному обороті і яке вирізняє його серед багатьох таких суб'єктів. Комерційне найменування — це, фактично, ім'я підприємства (юридичної чи фізичної особи) учасника ринку.

Комерційні найменування, які ще донедавна мали назву фірмових найменувань, можуть вважатися такими (на відміну від зареєстрованих державних суб'єктів підприємництва), якщо вони відповідають певним вимогам: тобто, правдиво відображають його правовий стан та не вводять в оману споживачів щодо справжньої їх діяльності; воно має бути новим і відрізнятись від вже існуючих найменувань; має бути сталим, незмінним протягом всього часу користування ним.

Вирізняльною рисою комерційного найменування має бути його структура, яка складається з двох частин: корпусу найменування та додавання. Корпус найменування — це його характеристики: організаційно-правова форма підприємства, тип, предмет діяльності тощо; додавання — це спеціальне найменування підприємства, його номер або інше позначення: оригінальні слова, власні назви, географічні назви, скорочені назви (абревіатури) підприємств тощо.

У Законодавстві України не прийнято спеціального закону стосовно комерційних найменувань. Але в Цивільному кодексі України стаття 489 визначає засади правової охорони комерційного найменування: «Правова охорона надається комерційному найменуванню, якщо воно дає можливість вирізнити одну особу з-поміж інших та не вводить в оману споживачів щодо справжньої їх діяльності» [15, с. 139—165].

Право інтелектуальної (промислової) власності на комерційне найменування є чинним з моменту

першого використання цього найменування і безстроковим та охороняється без обов'язкового подання заявки на нього чи його реєстрації. Відомості про комерційне найменування можуть вноситися до реєстрів, порядок ведення яких встановлюється законом (Цивільним кодексом України).

Чинність майнових прав інтелектуальної власності на комерційне найменування припиняється у разі ліквідації юридичної особи чи фізичної особи підприємця та з інших підстав, встановлених законом. Суб'єктами права на комерційне найменування можуть виступати юридичні та фізичні особи (індивідуальні підприємці). Останні набувають і здійснюють права і обов'язки під іменами власними, що є засобом індивідуалізації їх на ринку, хоча вони можуть мати і особливе комерційне найменування.

З комерційними найменуваннями тісно пов'язані торговельні марки. В різних вітчизняних і міжнародних нормативно-правових актах для позначення торговельної марки застосовуються й інші категорії: знак для товарів і послуг, товарні знаки, знак обслуговування тощо. В Україні найбільш доцільним є вживання категорії «торговельна марка», оскільки нею оперує Цивільний кодекс України, нормативно-правовий акт вищої, в порівнянні з законами, юридичної сили. В статті 492 Цивільного кодексу України дано визначення цієї категорії: «Торговельною маркою може бути будь-яке позначення або будь-яка комбінація позначень, які придатні для вирізнення товарів (послуг), що виробляються (надаються) однією особою, від товарів (послуг), що виробляються (надаються) іншими особами. Такими позначеннями можуть бути, зокрема, слова, літери, цифри, зображальні елементи, комбінації кольорів тощо» [15, с. 139—165].

Зв'язок між комерційним найменуванням і торговельною маркою проявляється у взаємозалежності і взаємообумовленості: виробник товару (надавач послуг) — назва товару (послуг).

Суб'єктами права інтелектуальної (промислової) власності на торговельну марку є фізичні та юридичні особи.

Набуття права інтелектуальної власності на торговельну марку засвідчується свідоцтвом. Строк дії свідоцтва становить 10 років з моменту подання заявки і продовжується за клопотанням власника свідоцтва щоразу на 10 років, за умови сплати збору.

Порядок одержання свідоцтва на торговельну марку визначається Законом України «Про охорону прав на знаки для товарів і послуг» від 15 грудня 1993 р. і подальших змін до нього [10, с. 231—248].

Зокрема, там йдеться про те, що особа, яка бажає одержати свідоцтво, подає до Держпатенту заяву, яка повинна відповідати таким вимогам: стосуватися одного знака; складатися українською мовою і повинна містити: заяву про реєстрацію знака, зображення позначення, що заявляється, перелік товарів і послуг, для яких заявник просить зареєструвати знак, згрупованих за МКТП (міжнародною класифікацією товарів і послуг).

Заявка на отримання свідоцтва на торговельну марку піддається експертизі, яка має статус науково-технічної експертизи і складається з формальної експертизи та кваліфікаційної експертизи (експертизи по суті) і проводиться ліцензованим закладом експертизи.

Під час проведення формальної експертизи встановлюється дата подання заявки; заявка перевіряється на відповідність формальним вимогам (викладеним вище); документ про сплату зборів перевіряється на відповідність встановленим вимогам.

Відповідність заявки формальним вимогам є підставою для проведення кваліфікаційної експертизи (експертизи по суті), під час якої перевіряється відповідність заявленого позначення умовам надання правової охорони згідно зі ст. 492 Цивільного кодексу України. Це означає, що торговельна марка повинна мати новизну (тобто бути невідомою у світі на момент подання заявки) та надавати споживачеві можливість без особливих зусиль упізнати потрібний йому товар і виключити можливість змішування його з аналогічним товаром інших виробників. Ще одна з умов надання правової охорони торговельній марці, що перевіряється при кваліфікаційній експертизі, сформульована в статті 5 Закону України «Про охорону прав на знаки для товарів і послуг»: «Право охорони надається знаку, який не суперечить публічному порядку, принципам гуманності і моралі та на який не поширюються підстави для відмови у наданні правової охорони» [10, с. 231—248].

Згідно з цим Законом не можуть одержати правову охорону позначення, які зображають або імітують: державні символи, емблеми міжнародних міжурядових організацій, офіційні контрольні, гарантійні та пробірні клейма, печатки, нагороди та інші відзнаки. Не можуть отримати правову охорону та-

кож позначення, які не мають розрізняльної здатності, є оманливими тощо.

Не реєструються як знаки позначення (торговельні марки) промислові зразки, право на які належать в Україні іншим особам; назви відомих в Україні творів літератури і мистецтва; прізвища, імена, псевдоніми та похідні від них, портрети, факсиміле відомих в Україні осіб без їх згоди.

В законі України дається перелік і інших підстав для відмови у наданні свідоцтва на торговельну марку [10, с. 231—248].

Якщо за результатами кваліфікаційної експертизи приймається рішення про реєстрацію торговельної марки та за наявності документів про сплату державного мита за видачу свідоцтва і збору за публікацію про видачу свідоцтва, здійснюється публікація в офіційному бюлетені відомостей про видачу свідоцтва.

Одночасно з публікацією відомостей про видачу свідоцтва здійснюється державна реєстрація торговельної марки, для чого до Реєстру вносяться відповідні відомості.

Свідоцтво видається у місячний термін після державної реєстрації торговельної марки особі, яка має право на її одержання. Якщо право на одержання мають кілька осіб, видається одне свідоцтво на всіх. Свідоцтво надає його власнику (власникам) право використовувати знак та інші права, зазначені в Законі. Обов'язком власника (власників) свідоцтва є добросовісне користування правами, що випливають з його змісту.

Засобом індивідуалізації товару в ринкових відносинах, подібним до торговельної марки, є зазначення походження товару. Воно охоплює (об'єднує) такі терміни: просте зазначення походження товару і кваліфіковане зазначення походження товару.

Просте зазначення походження товару — будь-яке словесне чи зображувальне (графічне) позначення, що прямо чи опосередковано вказує на географічне місце походження товару.

Кваліфіковане зазначення походження товару включає назву вузького географічного місця, яке вживається для позначення товару, що походить із зазначеного географічного місця. Категорія «географічне зазначення походження товару» вказує на місце, звідки походить товар, що має певні якості, репутацію або інші характеристики, зумовлені характерними для конкретного географічного місця природними умовами чи людським фактором або їх поєднанням.

Під географічним місцем розуміється будь-який об'єкт з офіційно визнаними межами, зокрема, країна, регіон як частина країни, населений пункт, місцевість тощо.

Товарами, що позначаються природними географічними зазначеннями, є різні мінеральні води, індійський чай, волинський бурштин тощо.

Товари, сформовані одночасно природними умовами і людським фактором, є, наприклад, грузинські і французькі вина, вірменські і закарпатські коньяки, різні сорти кави тощо.

Засади охорони прав на зазначення походження товарів в Україні та регулювання відносин, що виникають з їх набуттям, використанням та захистом, встановлюють Цивільний кодекс України [15, с. 139—165] та Закон України «Про охорону прав на зазначення походження товарів» [9, с. 215—231].

Право інтелектуальної (промислової) власності на географічне зазначення виникає з моменту державної реєстрації цього права. Суб'єктами права є виробники товарів, асоціації споживачів тощо.

Правова охорона простого зазначення походження товару надається на підставі його використання і не підлягає реєстрації. Вона полягає у недопущенні використання зазначень, що є неправдивими (фальшивими) чи оманливими.

Правова охорона надається кваліфікованому зазначенню походження товару, що вказує на конкретне географічне місце, з якого походить товар. При цьому мають бути виконані такі умови: географічне зазначення походження товару є назвою географічного місця, з якого товар походить; воно вживається як назва товару чи як складова частина цієї назви; у вказаному цією назвою географічному місці наявні характерні умови та/або людський фактор, що надають товару певних якостей чи інших характеристик; позначуваний цією назвою товар має певні якості, репутацію чи інші характеристики, в основному зумовлені характерними для конкретного географічного місця природними умовами та/або людським фактором; хоча б одна складова позначуваного цією назвою товару виробляється в межах зазначеного географічного місця.

Право на використання зареєстрованого кваліфікованого зазначення походження товару засвідчується свідоцтвом і є чинним з дати, наступної за да-

тою державної реєстрації і охороняється безстроково за умови збереження характеристик товару (послуги), позначених цим зазначенням.

Процедура набуття свідоцтва передбачає подання до Держпатенту заявки на реєстрацію кваліфікованого зазначення походження товару та/або право на його використання.

Заявка складається українською мовою і повинна містити: заяву про реєстрацію місця походження товару і відомості про заявника та його адресу; заявлену назву місця походження товару або заявлене географічне зазначення походження товару; назву товару; назву та межі географічного місця, де виробляється товар; опис особливих властивостей товару; відомості щодо використання заявленого кваліфікованого зазначення походження товару на етикетці та при маркуванні товару; відомості про взаємозв'язок особливих властивостей товару з природними умовами та/або людським фактором.

До заявки додаються: документ, що підтверджує факт про те, що заявник виробляє товар, для якого просить зареєструвати назву місця походження; висновок спеціально уповноваженого органу про те, що особливі властивості, зазначені в заявці, об'єктивно зумовлені природними умовами та/або людським фактором, вказаного географічного місця виготовлення товару; висновок відповідного органу щодо меж географічного місця, з яким пов'язані особливі властивості товару.

Експертиза заявки має статус науково-технічної експертизи. У ході експертизи здійснюється перевірка цього зазначення стосовно видових назв, внесених до переліку видових назв товарів.

Якщо за результатами експертизи визначено, що заявка відповідає вимогам Закону, відомості про заявку публікуються в офіційному бюлетені: рішення про реєстрацію цього кваліфікованого зазначення товару або право на використання зареєстрованого кваліфікованого зазначення походження товару і здійснюється реєстрація шляхом внесення до Реєстру необхідних відомостей. Протягом місяця з моменту реєстрації цього зазначення особам, яким надано право на його використання, за умови сплати державного мита, видається свідоцтво на використання кваліфікованого зазначення походження товару. Свідоцтво, що посвідчує реєстрацію, діє протягом 10 років з моменту подання заявки. Термін дії свідоцтва продовжується на наступні 10 років на підставі заяви його власника, за умови надання підтвердження спеціально уповноваженого органу, що власник свідоцтва виробляє товар у географічному місці, зазначеному у Реєстрі. За продовження строку дії свідоцтва сплачується збір.

Обсяг правової охорони свідоцтвом визначається Реєстром і зафіксованими у свідоцтві характеристиками товару та межами географічного місця.

В юридично-комерційному обігу часто вживається категорія «бренд». Дослівний переклад з англійської вона означає ґатунок, сорт, якість. Це категорія застосовується до позначення найбільш авторитетних торговельних марок. Головний консультант комітету Верховної Ради України з питань науки і освіти Геннадій Андрощук, посилаючись на дослідження Г.В. Гейгера (Донецький Національний Університет економіки і торгівлі ім. Михайла Туган-Барановського), дає таке трактування бренду: «...Бренд — це послідовний набір функціональних, емоційних та виразних обіцянок цільовому споживачеві, які є унікальними, значущими та такими, що важко імітуються; це комплекс споживчих очікувань, які можна задовольнити протягом тривалого періоду, це інтелектуальна частина товару, відбита у властивих тільки цьому товару назві й дизайні та формує стійкий позитивний зв'язок зі споживачем. Відомий бренд сприяє підвищенню цінності продукції підприємства, самого підприємства та досягнення високого рівня конкурентоспроможності, знижує рекламні витрати, створює умови для розширення ринків збуту» [1]. Процес створення успішного бренда позначається категорією «брендинг».

Цей же автор наводить і рейтинг першої десятки ТОП-100 українських брендів та їх вартість: 1. Nemiroff — вартість 404 млн. доларів; 2. Оболонь — вартість 322 млн. доларів; 3. Чернігівське — вартість 274 млн. доларів; 4. Хортиця — вартість 197 млн. доларів; 5. Київстар — 192 млн. доларів; 6. Rochen — вартість 167 млн. доларів; 7. Сандора — вартість 155 млн. доларів; 8. Славутич — вартість 149 млн. доларів; 9. Life:) — вартість 125 млн. доларів; 10. Хлібний дар — вартість 117,5 млн. доларів [6, с. 175—182].

Оскільки торговельні марки можуть повністю або частково відтворювати назви комерційних підприємств, є підстави вважати бренди і якісними характеристиками підприємства, що випускають брендові товари, надають брендові послуги, географічні зазначення.

Поняття «бренд» де-факто увійшло у всі сфери суспільного життя, набуло характеру публіцистичної категорії і позначає предмети, явища, особистості тощо, що мають визнаний у суспільстві авторитет (як позитивний, так і негативний).

Наведені відомості дають змогу (в першому наближенні) матеріально оцінити торговельні марки, комерційні найменування, географічні зазначення.

Найбільш розповсюдженими порушеннями права промислової власності у всьому світі є недобросовісна конкуренція. Закон України «Про захист від недобросовісної конкуренції» [6, с. 32] дає визначення цього поняття. «Недобросовісною конкуренцією є будь-які дії у конкуренції, що суперечать правилам, торговим та іншим чесним звичаям у підприємницькій діяльності» [6, с. 175].

Це загальне поняття містить в собі низку положень, зокрема такі, як неправомірне використання ділової репутації господарюючого суб'єкта (підприємця), створення перешкод господарюючим суб'єктам (підприємцям) у процесі конкуренції та досягнення неправомірних переваг у конкуренції, неправомірне збирання, розголошення комерційної таємниці.

Перше положення включає такі види недобросовісної конкуренції як неправомірне використання чужих позначень, рекламних матеріалів, упаковки, неправомірне використання товару іншого виробника; копіювання зовнішнього вигляду виробу; порівняльна реклама.

Друге положення трактує недобросовісну конкуренцію як дискредитацію господарюючого суб'єкта шляхом поширення неправдивих, неточних або неповних відомостей, які завдали або могли завдати шкоду його діловій репутації; купівля-продаж товарів, виконання робіт, надання послуг із примусовим асортиментом; схиляння до бойкоту господарюючого суб'єкта; схиляння постачальника до дискримінації покупця; схиляння господарюючого суб'єкта до розірвання договору з конкурентом; підкуп працівника постачальника з метою неналежного виконання або невиконання працівником постачальника службових обов'язків; підкуп працівника покупця (замовника) з метою неналежного виконання або невиконання працівником покупця службових обов'язків, що призвело або могло призвести до отримання конкурентом переваг; досягання неправомірних переваг у конкуренції шляхом порушення чинного законодавства.

І третє положення — неправомірне збирання комерційної таємниці, тобто добування протиправним способом відомостей про комерційну таємницю, якщо це завдало чи могло завдати шкоди господарюючому суб'єкту; розголошення комерційної таємниці; схиляння до розголошення комерційної таємниці службовою особою, якій були довірені відомості, що становлять комерційну таємницю, у зв'язку з виконанням нею посадових обов'язків; неправомірне використання комерційної таємниці шляхом недозволеного впровадження у виробництво здобутих відомостей, що становлять комерційну таємницю.

За недобросовісну конкуренцію законом передбачена відповідальність у вигляді накладання штрафів на порушників господарюючих суб'єктів юридичних осіб та громадян, а також накладання адміністративних стягнень: відшкодування збитків, вилучення товарів з неправомірно використаним позначенням та копій виробів іншого господарюючого суб'єкта, спростування неправдивих, неточних або неповних відомостей.

Суб'єкти підприємництва для відвернення недобросовісної конкуренції можуть розробляти правила професійної етики у конкуренції, які можуть використовуватись при укладанні договорів, розробці установчих та інших документів господарюючих суб'єктів.

Законодавство у сфері захисту від недобросовісної конкуренції веде свій початок від Паризької конвенції про охорону промислової власності (стаття 10 від 20 березня 1883 року) [13]. Це проблема виписана в Конституції України (стаття 42) [12, с. 12], Законах України «Про захист економічної конкуренції» [7] та «Про Антимонопольний комітет України» [4]. Це законодавство постійно вдосконалюється, зокрема, Верховна Рада України прийняла Закон України «Про внесення змін до Закону України «Про захист від недобросовісної конкуренції» від 18 грудня 2008 року [4]. Цей закон спрямований на підвищення ефективного виконання органами Антимонопольного комітету України своїх завдань щодо захисту суб'єктів господарювання і споживачів від недобросовісної конкуренції, а також забезпечуватиме розвиток добросовісної конкуренції.

Україна як повноправний цивілізований член світового співтовариства вносить вагомий вклад у розвиток науково-технічного прогресу людства, спрямовуючи свої зусилля на подальше вдосконалення нормативно-правової бази промислової власності з метою забезпечення більш ефективної правової охо-

рони і захисту об'єктів інтелектуальної власності та запобігання недобросовісної конкуренції.

Проте, залишається актуальною проблема втілення науково-творчих досягнень науковців, винахідників тощо у повсякденну практику функціонування народного господарства України.

1. *Андрощук Г.* Рейтинг національних брендів / Г. Андрощук // Інтелектуальна власність. — 2011. — № 9.
2. *Березанська В.* Четвертий Генеральний директор ВОІВ відвідав Україну / В. Березанська // Інтелектуальна власність. — 2010. — № 7.
3. *Жарінова А.* Інтелектуальна власність як новітнє джерело зростання добробуту суспільства / Жарінова А., Мандзюк І. // Інтелектуальна власність. — 2011. — № 8.
4. Закон України «Про антимонопольний комітет України» // Верховна Рада України ; Закон від 26.11.1993. — № 3659-XII [Електронний ресурс] : база даних Законодавства України, веб-сайт Верховної Ради України. — Режим доступу. — http://zakon2.rada.gov.ua/laws/show/закон про антимонопольний комітет. — Назва з екрану.
5. Закон України «Про внесення змін до Закону України» «Про захист від недобросовісної конкуренції», Верховна Ради України; Закон від 18.12.2008. — № 689-VI [Електронний ресурс] : база даних Законодавства України, веб-сайт Верховної Ради України. — Режим доступу. — http://zakon2.rada.gov.ua/laws/show/689-17 — Назва з екрану.
6. Закон України «Про захист від недобросовісної конкуренції» // Інтелектуальна власність в Україні. Нормативна база. — К. : КНТ, 2003.
7. Закон України «Про захист економічної конкуренції». Верховна Рада України ; Закон від 11.01.2001. — № 2210-III [Електронний ресурс] : база даних Законодавства України, веб-сайт Верховної Ради України. — Режим доступу. — http://zakon2.rada.gov.ua/laws/show/про захист економічної конкуренції — Назва з екрану.
8. Закон України «Про охорону прав на винаходи і корисні моделі» // Інтелектуальна власність в Україні. Нормативна база. — К. : КНТ, 2003.
9. Закон України «Про охорону прав на зазначення походження товарів» // Інтелектуальна власність в Україні. Нормативна база. — К. : КНТ, 2003.
10. Закон України «Про охорону прав на знаки для товарів і послуг» // Інтелектуальна власність в Україні. Нормативна база. — К. : КНТ, 2003.
11. Закон України «Про охорону прав на промислові зразки» // Інтелектуальна власність в Україні. Нормативна база. — К. : КНТ, 2003.
12. Конституція України. — К. : Велес, 2007.
13. Паризька конвенція про охорону промислової власності. Зібрання чинних міжнародних договорів України. Офіційне видання. Т. І. 1990—1991 рр. — К. : Видавничий Дім «Ін Юре», 2001. — 320 с.
14. *Пічкур О.* Інноваційний розвиток світової економіки та місце України в ньому / О. Пічкур. — № 7. — 2009.
15. Цивільний кодекс України. — Харків : Ксилон, 2007.

Anatoly Voinarovsky

ON INDUSTRIAL PROPERTY AS A FACTOR IN DEVELOPMENT OF SCIENTIFIC AND TECHNOLOGICAL PROGRESS AND IMPROVEMENT OF PHYSICAL INFRASTRACTURE

Industrial property, being a part of intellectual property is a branch of civil law dealing with protection of inventions, specimens of industrial design, utility models, means of individualization for participants of a social circulation, as well as of wares and services, prevention of unfair competition. These issues form the basis for development and strengthening of a physical infrastructure of society, factor of intensification of scientific and technological progress. International and home normative and legal bases provide quite firm protection for mentioned items. This article contains criteria and procedures of acquiring legal protection of industrial property and financial results of their use.

Keywords: industrial property, patent law, an invention, a utility model, trade name, industrial prototype, trademark, geographical directions, means of individualization of market wares and services, patent procedure, preliminary examination of the invention, the formal examination, qualifying examination, State Patent.

Анатолий Войнаровский

ПРОМЫШЛЕННАЯ СОБСТВЕННОСТЬ КАК ФАКТОР РАЗВИТИЯ НАУЧНО-ТЕХНИЧЕСКОГО ПРОГРЕССА И СОВЕРШЕНСТВОВАНИЯ МАТЕРИАЛЬНОЙ БАЗЫ ОБЩЕСТВА

Промышленная собственность как составная часть интеллектуальной собственности является подразделом гражданского права по охране изобретений, промышленных образцов, полезных моделей, средств индивидуализации участников гражданского оборота, товаров и услуг, предотвращения недобросовестной конкуренции. Эти объекты являются основой развития и укрепления материально-технической базы общества, фактором активизации научно-технического прогреса. Международная и отечественная нормативно-правовая база обеспечивает охрану этих объектов. В статье выписаны критерии и процедура приобретения правовой охраны объектов промышленной собственности и материальные результаты их использования.

Ключевые слова: промышленная собственность, патентное право, изобретение, полезная модель, коммерческое наименование, промышленный образец, торговая марка, географическое указание места происхождения товара, средства индивидуализации участников рынка, товаров и услуг, патентная процедура, предварительная экспертиза изобретения, формальная экспертиза, квалификационная экспертиза, Госпатент.



Лукаш СМИРСКІ

ІСТОРИЧНИЙ КОНСТРУКТИВІЗМ В УКРАЇНІ В КОНТЕКСТІ ДИСКУРСУ ЕТНІЧНОСТІ

У статті розглядаю кілька аспектів, пов'язаних із історико-політичним конструктивізмом в Україні; звертаю увагу на творення різних образів української держави після проголошення незалежності в 1991 році. Особливо зосереджуюся на тих поглядах та ідеях, які були або є популярними, але функціонували ніби в «другому обігу» українського історичного дискурсу. Маю на увазі всілякі біблійні генеалогії та історичні родоводи, сугестії, що територія сучасної України є колискою цивілізації, історично розміщеною в центрі світу.

Ключові слова: Україна, колискова цивілізації, землероб, християнство, язичництво.

Побутує думка, яка спирається на особливості історичної долі та зумовлена географічно-адміністративними чинниками, що Україна не становить моноліту в розумінні однорідної народної культури. Поділ на Східну Україну, яка коливається у справі демографії, економіки, а передовсім політики до Російської Федерації, Центральну, в якій знаходиться колиска державності зі столицею в Києві, і «проєвропейську» Західну Україну — є фактом. І хоча політики намагаються говорити про єдиний народ України, «звичайні» громадяни свідомі того, що живуть в «різних Українах», а їх ототожнення та національна ідентичність великою мірою є наслідком родинних доль, історії та місця проживання. Ця цікава етнічна географія призводить до того, що проблема народу в Україні є складною, вимагає великої пізнавальної вразливості і може розглядатися на кількох рівнях: індивідуальної ідентифікації, колективної ідентичності, а також історичного конструктивізму, пов'язаного з побудовою окресленого образу національної культури.

В аналізах національної проблематики в українській державі спостерігач ззовні може зауважити кілька течій, які творять дискурс етнічності. Перший, що виводиться з класичних положень соціології та політології, робить наголос на національних процесах, які «об'єктивно» розвиваються, концентруючись передовсім довкола питань мови, політичної суверенності чи також національної свідомості. Загрозою для незалежності України тут виступають геополітичні та економічні погляди, які намагаються детермінувати майбутнє існування незалежної української держави. З цією концепцією пов'язана необхідність розбудови української «політичної» нації, за яку відповідальною (за моделлю Ернеста Ґеллнера) є освіта [6, s. 49—52]. В Україні, подібно до інших країн Східної Європи, разом з відкиненням суспільством комуністичної ідеології в публічному житті, політики та громадські діячі крім політичних питань, пов'язаних зі створенням атрибутів суверенних держав, економічною та соціальною перебудовою, регулюванням національних проблем, опинилися перед необхідністю випрацювати нові освітні та ідеологічні системи, які би формували нові ідентичності громадян національних держав. Взірці, які використовуються у створенні нового образу національної культури, часто спираються на «канон», утворений з метою піднесення цінностей етнічних культур, які в попередніх реаліях радянської держа-

ви були марґіналізовані, а в офіційній історіографії їх оминали або фальшували.

Власне з освітою, творенням нових взірців виховання пов'язана інша течія у поглядах на національні питання в українській державі та інших країнах Східної Європи. В діях національних лідерів можемо зауважити творення нової категорії, яку окреслимо як «винайдену історію». Деякі історики, етнографи, археологи, журналісти, конструюючи «нову» візію історії, вибирають певні події з історії власної країни, надаючи їм нових значень та інтерпретацій. Пошук пращурів у древньому минулому, апофеоз давньої політичної величі, виведення генеалогії з мороку історії повинні підкреслити стародавній та історичний родовід. Водночас такі дії супроводжує спроба ідеологічно доказати, що дана національна група є найстаршою, єдиною у своєму роді. Велику роль відіграє у цьому конструювання символічної сфери, яка має вирізняти конкретну спільноту. Звідси у Східній Європі, а також і в Україні, можна було спостерігати розвиток неопоганських рухів. Зачарованість давніми культами також супроводжує фольклоризація та ідеологізація «народної» культури, яка у перетвореній формі стає «парадигмою» національної культури. Прихильники такого варіанту національної культури дошукуються у ній місцевого характеру, вільного від «чужих» релігійних і політичних впливів. Вони підкреслюють первинну «чистість» та моральні цінності сільського життя, вказуючи тим самим на екологічний характер поведінки відповідно до календаря природи.

Наступний спосіб розмірковування про українську етнічність вписується в амбівалентну характеристику щоденності, яка творить колаж пострадянської спадщини (яку видно у сірих багатоповерхівках з великої плити, відсутності перспектив, безробітті, впливах російської поп-музики тощо) з новочасною візією духовності, що спирається на філософії вічного життя, обожнюванні природничого початку всесвіту і життєдайної космічної енергії. Це деконструктивно/космічне бачення української культури, яке дехто називає постмодерним, переноситься також на теоретичну рефлексію, присвячену етнічній проблематиці в Україні. У цьому місці варто додати ще одну думку, згідно з якою українська держава стає абсолютно новою, містичним творінням, що роздерте, з одного боку, між просвітянськими концепціями держави, суспільства та національною культурою, опертою на християнську традицію, а з другого боку, устремлінням до знищення картезіанської ідеї поділу на окремі сфери духу і матерії, завдяки чому виникне новий вид трансценденції, опертої на язичницькому баченні космоцентричного *sacrum* [14, s. 16].

Переносячи вказану характеристику сучасних напрямків розмов про етнічність в Україні, пропонуємо помістити її в ширший теоретичний контекст. Розпочнімо з короткого вступу. Інтенсифікація національних рухів у багатьох частинах світу зобов'язує глибше поміркувати над проявами засад і дій, які входять до сфери етнічності. Представники суспільних наук вказують на те, як багато є типологічних і термінологічних розбіжностей щодо цього терміна [8; 9; 12]. Донедавна дослідження етнічності обіймали передовсім проблематику національних меншин, етнічних груп, культурної зміни, культурного ізоляціонізму, категорії дистанції та етнічного стереотипу, а також питання, пов'язані з теорією нації та націоналізму. В теоретичних роздумах про етнічність домінували, перш за все, підходи, які виросли з позитивістського зразка регулювання суспільних процесів. Домінуючим напрямком була спроба впорядкувати визначення та дефініції, побудувати моделі ситуації, а також передбачити явища етнічного характеру.

Суперечка, яка стосується етнічності, є більш актуальною, тим більше, що до 60-х рр. XX ст. її вважали зникаючою категорією. Це було пов'язане зі все ще домінуючою в суспільних науках парадигмою інструментального трактування етнічності — дослідження етнічних процесів повинні були привести до передбачення майбутнього, конструювання прогнозів і заспокоювання можливих конфліктів національного характеру. Сфера етнічних досліджень обмежувалася передовсім Європою і Північною Америкою. Занепадницька тенденція етнічності, на думку експертів, виникала з домінуючих економічних і політичних систем у цих частинах світу, які детермінували індивідуальні етнічні ідентифікації. Відповідно до цих положень у західному світі ліберальна доктрина повинна була призвести до ситуації, в якій утвориться новий вид зв'язку, що спирається передовсім на групах інтересу. Тому етнічна ідентичність втратить значення в індивідуальній ідентифікації на користь нового надетнічного зв'язку. В практичній сфері національних розв'язків існуючі етнічні відмінності та оживлення місцевих традиційних культур намагались

помістити в категорії регіональних ідентичностей, уникаючи таких понять як «націоналізм» чи «етнічність». У свою чергу, в Східній Європі посилання владної еліти на марксистську доктрину вказувало на значення нових ідеологічних зв'язків, основою яких мала бути соціальна відмінність [18, s. 16—17]. Обидві орієнтації спиралися на ідеологізованих концепціях і прогнозах, легковажачи не тільки сильними етнічними ідентифікаціями, але також об'єктивними ознаками етнічної відмінності.

У Західній Європі якісна зміна в теоретичній думці про націоналізм відбулася в історії та антропології в половині 80-х рр. XX ст. В той час з'явилися ключові праці для подальших роздумів про націю [1; 6; 10; 17]. Посилання на ці книжки стало просто обов'язковим ритуалом теоретичних ініціацій — автор, який цікавиться проблематикою етнічності, повинен зіставити власну дослідницьку проблему з тими вже класичними текстами. Згадані дослідники аналізують процес формування народів через призму «великих оповідей» — політичної економії та історії, а особливі приклади, які були доказами їх тез: розвиток промислу, винайдення друку, урочисті відправи національних церемоній відносять або до сфери високої культури, або також трактують як «винайдені традиції». Таким чином, найважливіші теорії націоналізму зосереджувалися на історичних підходах походження нації та на її політичних рисах.

За Ґеллнером, виникнення націй є наслідком дії націоналізму, який визначає як політичну засаду, «яка говорить, що політичні одиниці повинні покриватися з національними одиницями» [6, s. 9]. Він на основі трьох компонентів: влади, освіти і культурної приналежності представив два види націоналізмів. В габсбурзькому націоналізмі одна група має доступ до освіти і влади, а друга група їх позбавлена. Правителі (привілейована група) належать до вищої культури, підвладні (не мають освіти та влади) належать до народної культури, яку хочуть перетворити в нову вищу культуру. На її основі виникає держава, метою якого є охорона нововиниклої культури. В уніфікованому націоналізмі різні групи знаходяться на відмінному один від другого, але високому культурному рівні (вищих культур), а різниці між ними виникають з браку доступу до влади.

Історію формування націоналізму Ґеллнер представив у трьох модельних фазах, через які пройшло людство: передаграрна, аграрна і індустріальна. Нації виникли лише на третій стадії. Під час переходу від аграрного суспільства до індустріального наступила якісна зміна людського життя. Індустріальні суспільства не могли функціонувати без загальної писемності, а також технічної освіти. Ідеєю індустріального суспільства є еволюція, а тому готовність до змін і пов'язана з цим мобільність. Члени таких суспільств беруть участь у безперервному процесі комунікації, який можливий завдяки уніфікованій, спільній мові та письму. Завдяки цьому стає можливим зростання освіти, яка перестає бути відмінною рисою представників високої культури, а стає необхідним атрибутом для забезпечення гідного життя громадян. «Освіта стає найціннішою інвестицією і джерелом нашої ідентичності» [6, s. 49]. Тому необхідним є поширення освіти, яка для всіх суспільних одиниць, крім держави, є надто дорогою. Держава стає відповідальною інституцією за творення культури і, таким чином, виконується основна засада націоналізму, яка передбачає пов'язання держави і культури. Період переходу до індустріальної епохи є періодом входження в епоху націоналізму, який формує нації. Додаймо ще ґеллнерівські визначення нації. Згідно з культурною дефініцією, нацією є люди, які беруть участь в тій самій культурі, що окреслюється як «система ідей, знаків, асоціацій, способів поведінки і порозуміння» [6, s. 16]. Волонтерська дефініція окреслює націю як ситуацію, в якій люди вважають, що належать до того самого народу.

Важливе становище в сучасній теорії нації зайняв вже згадуваний Бенедикт Андерсон. Для нього формування нації є також історичним процесом, натомість формування європейського націоналізму він розглядає в контексті культурних коренів. Він вважає, що націоналізм є видом нової форми свідомості (виникає в кінці XVIII ст.), який разом з національною приналежністю трактує як культурні артефакти, що зрозумілі тільки тоді, коли докладно придивитися до процесів їх формування [1, s. 18]. Історію формування європейського націоналізму він відносить до ширших культурних систем, які попереджували появу тої форми свідомості, тобто до релігійної спільноти і династичної монархії [1, s. 25—34]. Важливим достоїнством тези Андерсона є те, що він звертає увагу на онтологію націоналізму. Однією з поставлених проблем є питання щодо відсутності філософських роздумів про теорії націоналізму. Андерсон вказує на

спорідненість національних уявних спільнот з релігійними. Разом із занепадом великих релігійних спільнот і внаслідок прогресуючої секуляризації життя в Європі, націоналізм заповнив простір у філософській думці про сенс людського життя. Націоналізм є світською формою перетворення неминучості в сталість (безперервність, постійність), надання змісту випадковості. «Магія націоналізму полягає в перетворенні випадку в призначення» [1, s. 24—25].

Виникнення народів Андерсон локалізує в другій половині XVIII ст. Однак він звертає увагу на цілковите панування етноцентризму над націоналізмом в тогочасній теоретичній думці. Тому вказує на одні чинники зародження європейського націоналізму, в основі якого лежали поширення друку і завдяки цьому утворення горизонтального зв'язку національної спільноти, та інші в країнах Латинської та Південної Америки, де націоналізм був наслідком упередження до давніх співвітчизників і розвитку бюрократії. Андерсон створив антропологічну дефініцію народу, який є політичною уявною спільнотою, неминуче обмеженою і суверенною. Існування нації є можливе завдяки існуванню горизонтального укладу солідарності, в ім'я якого люди віддавали життя для наступних поколінь [1, s. 19—21].

До теоретиків, які вказували на історичність у підходах до національної проблематики, відноситься Ентоні Сміт. Він увів у термінологію поняття *etni*[1], перехідного етапу між етнічною групою і нацією. *Etnia* може бути горизонтальною — стосуватися в той час окресленої групи людей, які відрізняються від інших якимись чинниками (наприклад, походженням) або вертикальною, яка з культурного погляду охоплює багато людей (спільнота мови, релігії). Сміт наголошує на сильній ідентифікації членів нації зі спільнотою історичною, що часто ідеологи використовують, посилаючись на моменти історичного тріумфу [17].

Наведені погляди відносяться до історичних підходів у трактуванні нації і націоналізму. Автори концентруються на культурних коренях націоналізму, спостерігаючи і аналізуючи довготривалі політичні, економічні та мовні процеси, які протягом віків привели до поступового формування націй. Відмінні теоретичні підходи до проблематики націй запропонував Флоріан Знанєцкі. Для нього ґенеза народу не є історичним процесом, а культурним, який ініціює невелика група інтелектуалістів. «Формування суспільства з національною культурою починається з відносно малого суспільного ядра, вплив якого поступово розширюється і врешті охоплює мільйони людей» [20, s. 44]. Національна культура не є багажем вікового національного досвіду, а свідомим діянням індивідуальних передовиків: письменників, істориків, етнографів, які творять її шляхом синтезу традиційних регіональних культур.

Однією з найважливіших ідей у дослідженнях проблеми нації і націоналізму є проект «винайденої традиції». Її духовний батько британський історик Ерік Гобсбаум стверджує, що «винайдена традиція» охоплює як «традиції» абсолютно видумані, збудовані від початків і офіційно впроваджені в життя, так і ті, які виникають у важкий для відстеження спосіб у короткому, конкретному періоді часу, а їх рисою є те, що вони швидко закріплюються. «Винайдені традиції» означають дії ритуального або символічного характеру, якими керують явно або мовчазно прийняті правила. Ці дії повинні прищеплювати людям певні цінності і норми поведінки через постійне повторювання — що, фактично, забезпечує продовження минулого. Як правило, ці дії прагнуть встановити зв'язки з відповідним їм минулим часом. Особливість «винайдених традицій» полягає у тому, що їх зв'язок з минулим значною мірою твориться «штучно». Ці традиції відповідають на нові ситуації таким чином, що набирають форми нав'язування до давніх ситуацій або встановлюють своє власне минуле через «обов'язкове» повторювання. «Винайдені традиції» появляються найчастіше в ситуаціях, коли бурхлива трансформація суспільства послаблює або нищить суспільні зразки, відповідно до яких були запроектовані «давні» традиції, а це явище є там, де відбуваються важливі і швидкі зміни в сфері дії держави. Традиції такого типу вдається легко прищепити на базі «старих», а ритуали чи символіку часто запозичують з досить широкої гами таких джерел, як релігія, придворний церемоніал, фольклор [10, s. 9—14]. Наведені теоретичні підходи, незважаючи на методологічні та концептуальні відмінності, говорять про існування нації як реального буття. Таким чином, національна спільнота може бути історично сформованим процесом або інтелектуальною конструкцією. В останні роки з'явилися ідеї, які став-

[1] Слово *etnia* походить з французької мови: ethnie. *Etnia* визначається як ідеальний тип, який стосується людських спільнот, що мають спільні культурні корені.

лять під сумнів дотеперішні розмірковування про націю. Роджерс Брубейкер запропонував трактувати нації як інституціоналізовані форми, як практичну категорію, можливу подію [4]. На його думку, зміну дотеперішніх інтерпретацій нації як реального буття спричинили кілька подій. Зацікавлення формами мереж змінило дотеперішній спосіб комунікації людей, які творять національні спільноти. Індивідуалізм поведінки та вплив постмодернізму, який вказує на фрагментарність, ефемерність і ерозію сталих форм і чітких границь, підірвали аксіоми про стале (незмінне) існування національних груп [4, s. 15—16].

Також відносно новими є праці, які вказують на інші, щоб не сказати альтернативні, форми творення національної ідентифікації. Вони не стосуються офіційних державних способів конструювання національної культури, але пов'язані з «малими оповідями» — щоденною приземленою поведінкою і «банальними» формами життя. Вони наголошують на чуттєвих і позбавлених роздумів діях, які зв'язані з місцем проживання в межах національного простору [3; 7].

М. Білліґ критично підходить до перформативного відтворення національної ідентичності, яке пов'язане видовищним характером етнічної приналежності. Він вважає, що сьогодні, маючи справу з дуже сильним впливом засобів масової інформації та популярної культури, для етнічності важливішими стали несвідомі аспекти національної приналежності, ніж участь в церемоніях і «національних» подіях. Національна ідентичність репродукується в щоденних, призвичаєних ситуаціях, а її ознаки стимулюються/відтворюються в радіо чи на телебаченні — в новинах чуємо про національну економіку, спортивні журналісти кричать, що «наші» забили гол, або дивимося національні версії популярних ток-шоу. Сама назва його книжки окреслює зміну сфери зацікавлень: *Банальний націоналізм* [3].

Твердження Білліґа надихало Тіма Еденсора, який також зайнявся звичайними, приземленими формами національної ідентичності. Вона твориться з пунктів великої культурної матриці, що постачає велику кількість сполучень і вузлів, яким влада намагається приписати визначені значення [7, s. 10]. Ключовими поняттями в його інтерпретації є простір, уявлення, матеріальна культура і репрезентації, що постачають «корисну збірку взаємно пов'язаних контекстів, які показують національну ідентичність як явище динамічне, сумнівне, різноманітне і побіжне» [3, s. 10]. У своїй книжці він особливу увагу звертає на аналіз сільських національних краєвидів, які репродуковані у фотографіях і фільмах, домашнього простору, загальних вмінь і поточних ситуацій («національних» способів керування автомобілем, паркування тощо), розвитку автомобільного промислу чи закупівлі товарів у магазинах. Його власне цікавили ці «нерозривно поєднані і стислі, просторові, матеріальні, перформативні, втілені і зв'язані з репрезентацією способи експресії та досвіду національної ідентичності, які разом становили комбінацію засобів, подібних до широкої матриці, яка могла використати одиниці з метою актуалізації почуття національної приналежності» [7, s. 10]. Завдяки їм можливе вияснення великої кількості способів вираження ідентичності, що містяться в матриці, поля якої зникають, змінюються або їх заступають нові.

Отож ми представили — з очевидних причин лише в загальних рисах — теорії, які принципово вплинули на сучасний дискурс етнічності в гуманітарних науках, передовсім в історії та антропології. Однак для повної картини цього дискурсу необхідно пригадати класиків етнічності, яких неможливо оминути у розмові про сучасні теоретичні роздуми на тему нації та націоналізму. Тут варто звернутися до старої, але ще й сьогодні важливої теорії Ернеста Ренана, яку вважають за першу системну теорію, присвячену проблематиці нації. На його думку, нація є новим явищем в історії, яке не потрібно ототожнювати з іншими формами людських спільнот (роди, племена, давні і сучасні імперії, релігійні спільноти, сучасні держави тощо). Ренан переконує, що націю не можна пов'язувати з династією, расою, релігією чи мовою — основою її буття є людська потреба у спільноті, яка набагато сильніша від мовної спільноти. Нація — це, передовсім, вираження духовної потреби визначеної групи людей до спільного життя, збереження культурної традиції, отриманої від попередніх поколінь, та прямування до спільної мети. Нація є «щоденним плебісцитом», солідарністю, яка виступає результатом почуттів до понесених жертв і до жертв у майбутньому [16].

У контексті побудови української історії потрібно пригадати концепції етнічності Макса Вебера, в якій ключову роль відіграє віра людей в спільне походження. Вона виступає суспільною сполучною ланкою, не-

зважаючи на те, чи це відповідає дійсності, тобто до якої міри кровні зв'язки дійсно є між членами групи. Віра у спільну етнічну приналежність може породити почуття подібності між окремими етнічними групами, яке може пережити навіть їх зникнення і пізніше асоціюватися зі спільною етнічністю, що найчастіше можливе в межах мовної групи. Там, де триває пам'ять джерел спільноти, почуття ідентичності є дуже сильним. Вебер згадує так звані спільні культурні блага, які є носіями пам'яті про спільне походження. До них відносяться політична історія, релігійний культ (тривалі зв'язки з давнім культом), кровні зв'язки та інші пов'язання. Великий вплив на віру в етнічну спорідненість мали відмінності у зовнішньому вигляді, одязі, харчуванні. Відмінні елементи (наприклад, стиль зачіски, носіння бороди) ставали знаками етнічної приналежності і набирали характеру різниць. У розмірковування про корені етнічних груп Вебер впровадив поняття племені. Племінна свідомість, на відміну від етнічної, витворюється не через походження від спільного предка, а через спільний політичний досвід. Незважаючи на відсутність реальних кровних зв'язків, плем'я прийняло символізм споріднення і племінний культ. Отже, етнічна група є спільнотою людей, яких об'єднує віра у спільного предка, а плем'я є формою суспільної організації, основою якої є етнічна група або її частина, що характеризується визначеною територією, структурою і етнонімом.

Звернемося ще до Фредеріка Барта (1969), для якого етнічність є формою суспільної організації різниць. Центральним пунктом наукового аналізу феномену етнічності повинна бути етнічна межа, яка визначає групу, а не охоплений нею культурний матеріал. Етнічність для Барта є явищем процесуальним, суть якого полягає у постійному конструюванні етнічних кордонів. Межі дають змогу визначити вміст цілої системи і позитивно оцінити універсум власної культури. Тому етнічність є в розумі членів етнічної групи, і власне вони через визначення її меж конструюють свою ідентичність. Отже, етнічна ідентифікація є більше суспільною формулою, ніж визначеним культурним комплексом.

Після цієї теоретичної частини перейдемо до східноєвропейського контексту. Політичні зміни, пов'язані з розпадом Радянського Союзу, спричинились до виникнення нових держав. Занепад комунізму, виникнення незалежної України, Литви, Латвії, Естонії очевидним чином змінили життя людей в цій частині світу. Водночас, такі потужні зміни мусіли потягнути за собою наслідки, зв'язані з побудовою нових державностей, політичних ідеологій, зразків перебування при владі. Очевидно, що змінилася також перспектива сприйняття історії. Видатні європейські гуманісти домагалися ревізії дотеперішніх поглядів на тему значення етнічності у визначенні національної ідентичності, особливо громадян новоутворених держав. Ганс Ґеорґ Ґадамер підкреслював глибокий зв'язок, який поєднував «нову» історичну свідомість з дієвим і суспільним формуванням сучасних національних держав. Він стверджував, що для визначення національної ідентифікації в кінці XX ст. істотного значення набули історичні науки, за допомогою яких суспільства і їх еліти прагнуть обґрунтувати етнічну ідентичність на основі власного історичного минулого. Ці дії скеровані на спроби локалізувати людину і традиції суспільств на основі власних місцевих традицій. Цей напрямок став найбільш видимий у тих суверенних державах, які виникли щойно в найновішій історії [5, s. 31].

Сигналізований Ґадамером напрямок простежується в державах, які одержали незалежність на початку 90-х. Колишній Радянський Союз став ареною, на якій, як вже згадувалося, важливу роль відігравали історичні родоводи, біблійні генеалогії, розвиток неоязичницьких рухів. В Україні ідея початків української держави, суперечка про спадщину Київської Русі, різні інтерпретації історії також стали частиною політичного і історичного дискурсу. Деякі ідеї чи концепції, які оминала офіційна історіографія, відігравали чи й надалі відіграють певну роль в конструюванні візії України як виняткової держави. Як характерні приклади зв'язку історичної оповіді з етнічністю наведу концепції, які вказують на початки України в біблійних часах чи називають її прабатьківщиною індоєвропейських народів, а також певного виду українську версію арійської теорії. Ці теорії мають підтримку в деяких середовищах інтелігенції, журналістів, політиків чи науковців; в свою чергу, вони викликають здивування і недовіру як російських вчених, так і представників суспільних наук із західноєвропейських університетів. Теорії та наукові докази, які багато істориків, соціологів, політологів чи антропологів відкидають з огляду на їх «ненауковий», а часом навіть зманіпульований характер, на мою думку, є дуже цікавим матеріалом, який дає змогу зрозумі-

ти сучасні етнічні процеси, що розвиваються у Східній Європі. Вважаю, що у таких історичних оповідях не є найважливішим встановити «історичну правду» чи довести правдивість або фальшивість окремих тез. Важливим є знайти інтерпретаційний ключ, який дасть можливість зрозуміти дії цього виду.

В середньовічному літописі «Повість минулих літ», складеному монахом Нестором, історія руських земель починається після великого потопу. Сини Ноя: Сем, Хам і Яфет розділили між собою усі доступні землі. Басейни річок Дніпро, Десна і Прип'ять, а отже простори, які більш- менш покриваються з територією України, опинилися під владою Яфета [11, s. 17—18]. Апелювання до біблійного родоводу в цьому моменті не випадкове. Український історик Юрій Канигін пропонує власний погляд на початки України, стверджуючи, що в Біблії декілька разів появляються згадки про українців. Перша є вже в «Книзі Буття», коли йдеться про народ Тувал. Відповідно до цієї інтерпретації українці походять від Каїна [19, s. 22]. Потомком Каїна в п'ятому поколінні був Ламек, який народив кількох синів, а серед них Тувал-Каїна. На 182-му році життя у Ламека народився черговий син, якого він назвав Ной — а той, як вже йшлося, був батьком Сема, Хама і Яфета. Серед синів Яфета були Гомер, Магог, Мадай, Яван, Тувал, Мешек і Тірас (Книга Буття 4.1.—10.5). Канигін серед Яфетових потомків називає тільки п'ятьох, стверджуючи, що від Тувала походять галичани — українці. Давня Україна називалася іменем Тувал або Тірас і означала «край на півночі», про який згадується у іншому біблійному тексті «Книги Єзекиїла». Згадуваний історик водночас доводить, що предки українців виступають у Біблії теж під назвою Магог, яка означає народ, обдарований Богом місією боротьби з войовничими азійськими військами Гога [19, s. 23]. Канигін стверджує, що предки українців були славним Магогем, захисником західнохристиянської цивілізації, який воював з диким варварським Гогом, що походив з північних степів. Здається, маємо тут справу з певним перекрученням біблійного тексту. В «Книзі Єзекиїла» читаємо: «Сину чоловічий! Обернись лицем проти Гога в Магог-землі, проти верховного князя мешехського й тувальського [...]. Ось я проти тебе Гогу» (Єзекиїл 38.2—3) та «Я пошлю вогонь на Магога і на безжурних мешканців» (Єзекиїл 39.6). А тому, всупереч тезі Канигіна, який протиставляє Гога і Магога, з опису в Старому Заповіті виходить, що Гог є володарем краю Магог; подібно в Апокаліпсисі св. Івана (20.8) Гог і Магог є союзниками, які воюють проти Церкви.

Як приклад історичного конструктивізму можна навести іншу історичну концепцію, яка трактує Україну як колиску індоєвропейських народів. Відповідно до неї, понад 3 тис. років перед Христом над Дніпром знаходилася прабатьківщина індоєвропейців. Українці були першим народом, який розмовляв мовою санскриту, а тому українська мова є найстаршою мовою у світі. На думку Льва Силенка, творця українського неоязичества, українці зробили великий вклад у світову цивілізацію, даючи їй *ведичні* книги, які пізніше стали святими текстами індуїзму в Індії. Звернімо увагу, що провідна думка зв'язку національних культур із санскритом стосується не тільки сучасної візії української культури. У цьому місці варто пригадати ідею з XIX ст. литовського містика і філософа Відунаса про спільне коріння литовської культури і санскриту. В 90-х рр. XX ст. вона знову стала популярною в деяких колах литовських ідеологів. Сучасні неоязичники у Литві, подібно як і в Україні, висловлюють тези про подібність текстів народних пісень з *ведичними* гімнами.

На українське походження *ведичної* культури також звертає увагу Галина Лозко, важлива постать сучасного українського неоязичництва. Вона разом з іншими є редактором неоязичницького часопису «Сварог» та жрицею (*волхвинею)* української віри. Лозко вважає, що батьківщиною арійських племен були басейни річок Дніпра і Дністра. З цього погляду, на її думку, дуже правдоподібно, що *ведичні* гімни могли укладати родоначальники сучасних українців, тому *ведичні* формули мають велике значення для реконструкції українських вірувань. «Спільні дослідження вчених різних галузей науки переконливо доводять, що світ рослин і тварин, відображений у *Ведах*, — то наша українська флора і фауна (степова зона від Карпат до Дону): дуб, верба, береза, бук, ведмідь, вовк, рись, оса, бджола та інші. Усе це ще раз підтверджує походження ведичної культури власне з території України» [13, s. 57]. *Ведичне* походження української культури відіграє значну роль в конструюванні сучасної візії етнічної української культури, пов'язаної майже генетично з екологією і космічною енергією. Лозко конструює модель «правдивого» українця, який повинен дбати про

своє тіло: купатися, носити свіжу сорочку — для того, щоб його душа і тіло були чистими. Завдяки чистості, любові до життя і природи, відкритості до природи люди отримують спокій духу. «Людина повинна жити синхронно з вібраціями космосу як ритмічний організм (...). Ту мудрість одвічно знали наші предки, ціле життя яких було гармонізоване з космічними циклами природи. Метою усіх свят, пристосованих до річних фаз небесних тіл, було єднання тіла і душі людини з Божими, космічними ритмами природи» [13, s. 56].

Цей специфічний ґатунок оповіді, що вказує на нерозривний зв'язок природи, космічної енергії і надзвичайність національного характеру даного етносу характеризує більшість неоязичницьких угрупувань, зрештою, не тільки у східній Європі. Дуже часто в неоязичницькій ідеології провідною виступає думка про рівновагу, гармонію між життям окремої людини і Природою-Матір'ю. Неоязичники шукають нової — відмінної від християнської — духовності, яка базується на «позитивній» моральності, а не на списку заповідей, «нав'язаних» християнськими церквами. Така язичницька етика повинна сприяти повному розвитку єдності людини з оточуючим світом, коли людина була частиною Природи, беручи участь в неперервному циклі народження і смерті — так, як це було в ідеалізованій епосі перед впровадженням християнства.

Українські неоязичники свою віру вкладають в етнічний контекст. Навіть прямо говорять про язичництво як етнічну релігію, а кінець XX ст. трактують як час повернення націй до своїх етнічних коренів, що викликано філософією і теологією універсальних релігійних систем, звичайно поєднаних «чужою» державною чи національною домінацією над етнічними суспільствами. «Етнічне відродження» язичницьких релігій вони трактують як об'єктивний історичний процес, який можливий через відкинення християнської ідеології і пов'язаного з тим піднесення власних цінностей етнічних суспільств та шанування прав природи й екології.

Найбільш відомим неоязичницьким угрупованням в Україні, напевно, є *Рідна Українська Національна Віра (РУНВіра)*, яка виникла в 60-х рр. XX ст. у середовищі українських мігрантів у США. Її засновник Лев Силенко є автором книги «Мага Віра» (Могутня Віра), в якій він представив основи релігійно-філософського язичництва, а також «нову», власну інтерпретацію історії України. До 90-х рр. XX ст. *РУНВіра* відігравала значення передовсім в українських еміграційних середовищах США і Канади, маючи невеликий відголос у Радянській Україні.

Регіональні відділи *РУНВіри*, які називалися станиці, з'явилися в Києві в 1990 році. Головним стрижнем історичних розмірковувань Силенка є апофеоз дохристиянської історії України. В його висновках появляється навіть твердження, що Україна є колискою людської цивілізації. Старожитні віки були часом найбільшої розкоші державних союзів на просторах України. До найбільших військових досягнень предків сучасних українців він відносить походи слов'ян, які проживали в басейні Дніпра, проти візантійських імператорів. Також пізніші військові походи київських князів на південь Європи він характеризує як час найбільших тріумфів давніх українців. Ці досягнення: перемоги і військова експансія були можливі завдяки язичницькому світосприйняттю. Язичницька Україна показується як старожитня, незалежна держава, а про її розкіш мала свідчити рідна культура, не зіпсута згубними християнськими впливами. Оплотом місцевої релігії була віра в єдиного Бога, якого по-різному відчували окремі народи. Богом українців був Даждбог, бог достатку і сонця.

Лозко подібно підкреслює етнічний аспект язичницької релігії. Вона прямо стверджує, що релігії діляться на світові та етнічні. Світові релігії виникають штучно, як справа якогось пророка або «учителя», який починає проголошувати свою науку і представляє власне розуміння Бога. В свою чергу, початки етнічних релігій характеризуються спонтанністю і стихійністю. Етнічні релігії виникають в «натуральний спосіб в межах одного етносу і на його етнічному просторі, поза який не виходять» [13, s. 8].

Мотив фольклору чи також «народної» культури — це улюблений предмет роздумів не тільки осіб, пов'язаних з неоязичницькими угрупованнями. Він з'являється також в контексті побудови нової візії української національної культури. Деякі українські гуманісти, що пов'язані з національним середовищем, конструюють сильно ідеологізований образ українця — доброго землероба. Вони доводять, що оброблення землі походить з просторів сучасної України, а «винахідниками» рільництва були родоначальники українців. Виникнення землеробства пов'язують з археологічною трипільською культурою, яка походить з перелому епохи неоліту та енеоліту, тобто між V і

ІІІ тис. до Христа. Трипільську ґенезу української нації спопуляризував у середині ХХ ст. археолог Віктор Петров, а одним з аспектів, які його схилили до твердження про трипільське походження українців, було відкриття в цій культурі землеробського посуду. Деякі українські дослідники навіть стверджують, що була «ранньоукраїнська» цивілізація, а її вершинним досягненням стало виникнення держави Аррата, яка займала значні простори сучасної України. Зрештою, культура Аррати мала бути першою цивілізацією після потопу, яка дала світу «сучасні» техніки обробітку землі ще в часи перед цивілізаціями Єгипту і Шумеру [19, s. 26]. Вілсон подає погляди Силенка, Канигіна, Ткачука, за якими трипільці перші в історії людства приручили коня, виготовили мідяні землеробські знаряддя, а також почали використовувати тяглову силу волів. Трипільці навіть були першими експортерами збіжжя до стародавнього Єгипту. Цей напрямок розмірковувань знову можемо поєднати із стародавньою арійською генеалогією української нації. Такого роду тези повинні підтвердити міждисциплінарні наукові дослідження: археологічні або лінгвістичні. Отже, арії, тобто стародавні українці, відповідно до такої візії, повинні бути хліборобами або орачами. Канигін і Ткачук провели етимологічний довід слова «орач». На їх думку, корінь того слова походить від українського божества Ора, а визначення *орії* чи *арії* означають стародавніх *аріїв* в українській мові. Арії в своїй подорожі величезними просторами Європи і Азії на кінець оселилися на теренах сучасної України, а їх держава *Оріана* мала нібито становити центр цілого стародавнього світу [19, s. 24—25].

Пишучи про ідеологічний образ українця — доброго хлібороба, на думку приходить поширений поточний погляд на Україну як землеробську потугу, яка могла би нагодувати цілий світ. Достатньо пригадати романтичну візію безкраїх родючих чорноземів або також телевізійні передачі з Радянської України, в яких бачили сотні комбайнів на фоні урожаю збіжжя. Зрештою, Україна становила важливу ланку в сільському господарстві Радянського Союзу. Тому українці гордяться певного роду пафосом обробітку землі і, навіть місією ділення своїми «землеробськими» знаннями з іншими народами. В ідеологічному дискурсі навіть українські емігранти в Північній Америці та Австралії представляються як такі, хто завдяки інтуїтивному і «ґенетичному» зв'язку із землею поселилися на найродючіших ґрунтах. Обробіток землі повинен був сформувати багато рис, які вважаються національними: терпеливість, витривалість, працьовитість, а також лагідна, дещо меланхолійна вдача. Нарешті, можливо також завдяки «міфу доброго хлібороба» можемо повернутися до біблійного родоводу. Як уже згадувалося, в одній із концепцій українці походять від Каїна, вбивці свого брата. Тому розміщення злочинця в міфічній ґенезі нації може породити сумніви, чому родоначальник українців є негативним героєм біблійної історії. Можливо, відповідь є, власне, в *Старому Завіті*: звичайно, Каїн отримав від Бога знак і дав початок цілому роду, але, до того ж, на відміну від свого брата пастуха, був хліборобом. Отже, на початку історії був хлібороб.

Представлені наукові теорії найчастіше трактують не надто поважно, як псевдотеорії, що не мають забезпечення у «достовірних» історичних джерелах, або як прояви національної мегаломанії, які в кінцевому висліді можуть стати базою так званих націоналістичних позицій. У випадку України, подібно до інших частин східної Європи, маємо справу з явищами, які через творення символічної сфери, пов'язаної з визначеним історичним минулим, вписуються в категорію «винайденої традиції». Вона появляється в той час, коли дотеперішні форми функціонування суспільства, структура влади та пов'язані з ними традиції перестали справджуватися у сучасній реальності і їх потрібно було замінити новими [10]. Часом ці «нові традиції» виникають на ґрунті старих релігій, фольклору чи також добре знаних символів. Проте змінюються їх значення. Для потреб ідеології давні пісні та звичаї модифікуються і пристосовуються до нових потреб. Вони також стають корелятами національних культур, причому істотними є емоції та суперечки, які вони збуджують сьогодні.

Подібно виглядає питання «винайденої історії». Неістотна тут так звана історична правда, а символічне і політичне звучання такого роду конструкції. Творці національних ідеологій найчастіше мусять самі створити історичне минуле, на яке могли би покликатися. Така історія буває наполовину фіктивною, а часто і повністю вигаданою. Також не випадкове покликання на так звані народні культури і фольклор, адже в поточних міркуваннях власне в них шукається історичної неперервності та збереження місцевих традицій.

Проте не можна трактувати «винайдену історію» в категорії правди чи фальшу, а як певну конвенцію мовлення про минуле. Важливішу роль тут відіграє історична оповідь, спосіб представлення національної історії та її конструювання, ніж реальна подія. Гобсбаум звертає увагу на те, що «традиції», які справляють враження старих або також приписують собі давнє походження, фактично формувалися сьогодні або сьогодні були вигадані і поширені з допомогою сучасних технік комунікації [10]. Проте винайдена історія: біблійні родоводи, апеляція до стародавніх часів у контексті етнічної історії не є науковим надуживанням, проявом мегаломанії і викривленням науки — хоча, очевидно, можна на неї дивитися і з такої перспективи; вона є чимось значно важливішим. Вона стає вимогою визначеної історичної та політичної ситуації. Віддаймо, на кінець, голос Бенедиктові Андерсену: «Приписування собі довгої історії було за певних історичних обставин неминучим наслідком «новизни» [1, s. 12]. Як бачимо, не відноситься це тільки до минулого.

1. *Anderson B*. Wspólnoty wyobrażone / B. Anderson. — Kraków, 1997.
2. *Andruchowycz J*. Ostatnie terytorium / J. Andruchowycz. — Wołowiec, 2002.
3. *Billig M*. Banalny nacjonalizm / M. Billig. — Kraków, 2008.
4. *Brubaker R*. Nacjonalizm inaczej. Struktura narodowa i kwestie narodowe w nowej Europie / R. Brubaker. — Warszawa ; Kraków, 1998.
5. *Gadamer H.G*. Dziedzictwo Europy / H.G. Gadamer. — Warszawa, 1992.
6. *Gellner E*. Narody i nacjonalizm / E. Gellner. — Warszawa, 1991.
7. *Edensor T*. Tożsamość narodowa, kultura popularna i życie codzienne / T. Edensor. — Kraków, 2004.
8. Ethnicity / ed. J. Hutchinson, A.D. Smith. — Oxford ; New York, 1996.
9. *Fenton S*. Etniczność / S. Fenton. — Warszawa, 2007.
10. *Hobsbawm E.J*. Wprowadzenie. Wynajdywanie tradycji / E.J. Hobsbawm // Tradycja wynaleziona / red. Hobsbawm E, Ranger T. — Cambridge, 2008.
11. Kroniki staroruskie / red. F. Sielicki. — Warszawa, 1987.
12. *Lawrence P*. Nacjonalizm. Historia i teoria / P. Lawrence. — Warszawa, 2007.
13. *Łozko H*. Rodzima wiara ukraińska / H. Łozko. — Wrocław, 1997.
14. *Pawluczuk W*. Ukraina. Polityka i mistyka / W. Pawluczuk. — Kraków, 1998.
15. Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Biblia Tysiąclecia. — Poznań ; Warszawa, 1984.
16. *Renan E*. Qu'est-ce qu'une nation? / E. Renan. — Paris, 1934.
17. *Smith A.D*. National Identity / A.D. Smith. — New York, 1991.
18. *Szynkiewicz S*. Konflikt tożsamości, tożsamość w konflikcie / S. Szynkiewicz // Konflikty etniczne. Źródła — typy — sposoby rozstrzygania / red. I. Kabzińska-Stawarz, S. Szynkiewicz. — Warszawa, 1995.
19. *Wilson A*. Ukraińcy / A. Wilson. — Warszawa, 2002.
20. *Znaniecki F*. Współczesne narody. Socjologiczne studium ewolucji narodów / F. Znaniecki // Współczesne narody. — Warszawa, 1990.

Lukasz Smirski

ON HISTORICAL CONSTRUCTIVISM CONTEXTUATED BY ETHNICAL DISCOURSE IN UKRAINE

In the article have been considered several aspects of problems connected with historio-political constructivism in Ukraine; attention has been paid to formation of differential rituals of the Ukrainian state after proclamation of independence at 1991. The author especially concentrates his study on views and ideas that had been or still are popular, but functioned as if «in the second level of circulation» of Ukrainian political discourse. Here have belonged whichever Biblical genealogies and historical reconstructions as well as suggestions that the territory of contemporary Ukraine had been a cradle of civilization, historically situated in the centre of the world.

Keywords: Ukraine, cradle of civilization, ploughman, Christianity, Paganism

Лукаш Смирски

ИСТОРИЧЕСКИЙ КОНСТРУКТИВИЗМ В УКРАИНЕ В КОНТЕКСТЕ ДИСКУРСА ЭТНИЧНОСТИ

В статье рассматривается несколько аспектов проблематики, связанной с историко-политическим конструктивизмом в Украине; обращаю внимание на образовании различных обрядов украинского государства после провозглашения независимости в 1991 году. Особенно сконцентрируюсь на тех взглядах и идеях, которые были или есть популярными, но функционировали как бы в «другом обиходе» украинского исторического дискурса. Имею в виду всяческие библейские генеалогии и исторические построения, утверждения, что территория современной Украины является колыбелью цивилизации, исторически расположенной в самом центре мира.

Ключевые слова: Украина, колыбель цивилизации, пахарь, христианство, язычество.



Святослав ПИЛИПЧУК

ІВАН ФРАНКО — ДОСЛІДНИК НЕКАЗКОВОЇ ФОЛЬКЛОРНОЇ ПРОЗИ

У статті представлено комплексний аналіз здобутків І. Франка на ниві наукового осягнення жанрів неказкової фольклорної прози (легенди, перекази та оповідання). Розглянуто різні аспекти пошуків дослідника у зазначеній царині: дефініція, диференціація, походження, тенденції розвитку та особливості побутування, функціональні потенції, художньо-виражальний арсенал, принципи фіксації та публікації, рецепція у контексті споріднених уснословесних генологічних одиниць. Наголошено на низці продуктивних ідей ученого, зокрема акцентовано на успішній апробації у студіях сучасних фольклористів Франкових засадничих положень щодо вивчення народного оповідного репертуару.

Ключові слова: неказкова фольклорна проза, легенда, оповідання, переказ, диференціація, дефініція, апокрифічна література, чудесний елемент, історизм.

Жанри фольклорної прози (особливо неказкової) досить пізно стали об'єктом пильного зацікавлення науковців. Чітке усвідомлення необхідності дослідження, збагнення значного евристичного потенціалу творів фольклорної прози з'явилося у другій половині XIX ст. Щоправда, попри зрозуміння актуальності та нагальності такого типу праць, українська фольклористика тривалий час не могла запропонувати значної кількості якісно виконаних студій, які давали різноаспектний аналітичний розбір народних легенд, переказів і оповідань. Одним із перших, хто розпочав теоретичне обґрунтування доконечності таких студій і власною науковою практикою демонстрував фаховий розбір прозових жанрів усної словесності, був Іван Франко. Дослідження неказкової фольклорної прози стало невід'ємним компонентом фольклористичних студій ученого. Він належав до невеликої когорти тих науковців, які з належним рівнем теоретичної аргументації підійшли до вивчення цього важливого сегмента усної словесності. Франко спрямовував зусилля на публікацію легенд, переказів і оповідань, їх систематичне уведення у науковий обіг, при цьому намагався давати належний коментар до оприявлених зразків, артикулюючи перспективні напрями студіювання матеріалу та частково вирішуючи задекларовані проблеми.

У статті «Огляд праць над етнографією Галичини», мовлячи про тенденції розвитку фольклористичних зацікавлень у першій половині XIX ст., І. Франко з прикрістю констатував, що систематично в поле дослідницької уваги потрапляли народні пісні, а фольклорну прозу «полишано на боці» [15, с. 265]. Лише в 60-х рр., зауважує учений, починають, хоч ще й дуже мляво, заповнювати цей важливий компонент усної словеснознавства. Зокрема, з помітніших галицьких видань автор «Огляду» згадує збірку «Bajki, fraszki, podania, przysłowia i pieśni na Rusi» «історика-дилетанта» Садока Баронча з 1863 р., основу якої склали «оповідання, казки, анекдоти та приповідки» [15, с. 265]. Щоправда, з наукового погляду видання мало мінімальну вартість, адже пропонувало матеріал «записаний з пам'яті і перекладений на польську мову» [15, с. 265]. До слова мовити, на недостатній опрацьованості неказкової фольклорної прози, зокрема легенд, наголошував і М. Грушевський, твердячи, що тривалий час велика «байдужість виявлялась до... легендарної творчості, що старалась опанувати релігійні мотиви,

піддані церковними і нецерковними кругами, які проводили між народну масу той різнородний синкретичний релігійно-легендарний матеріал, що збирався на Україні» [4, с. 6—7].

У 70-х рр., коли на фольклористичну ниву вийшла ціла когорта нових трудівників, уснословесна проза почала здобувати щораз більший плацдарм: з'явилося усвідомлення нагальності збирання і студіювання цієї вельми багатої ділянки народної творчості, у нечисленних фахових виданнях помітними стали публікації окремих зразків. Окрім видатних фольклористів, які мали якнайширше коло наукових інтересів, з'явилося чимало не дуже знаних діячів, що працювали у вузькому річищі вивчення одного жанру, чи однієї теми (фіксація та теоретичне осмислення). До числа тих, хто зосередив зусилля на збиранні західноукраїнських «заг локальних» (народних прозових неказкових творів) Франко зачислив Сабата та Г. Нікоровича.

Розгорнуту публікацію українського легендового матеріалу Франко розглядав як важливий крок для провадження якісних досліджень, адже був переконаний, і, зрештою, доводив фактами, що аналітичний розбір українських зразків проллє нове світло на вирішення питання встановлення втрачених першоджерел, міжнародної мандрівки відомих мотивів, принципів їх національної рецепції, ідеологічного переформатування підставових творів.

Відчуваючи визрілу потребу фіксації народних оповідних жанрів, особливо легенд, Франко докладав максимум зусиль, аби консолідувати змагання незначного числа небайдужих. Для налагодження конструктивного діалогу учений використовував різні засоби: це і систематичні звернення на шпальтах популярних часописів, і аргументовані «напучування» в усних бесідах із зацікавленою молоддю, і наполегливі листовні нагадування друзям і колегам. У Франковому епістолярії знаходимо чимало прохань «достачати» оригінальні записи фольклорної прози. У листі до Уляни Кравченко (січень 1895 р.) у період інтенсивної праці над журналом «Житє і слово» він писав: «Чи Ви не могли б мені з уст своїх знайомих селян і селянок записати дещо до рубрики «Із уст народу»? Особливо до відділу легенд пожадано б мені було якнайбільше причинків...» [16, т. 49, с. 14]. Таких «пожадань» було чимало. Приміром, у епістолі до М. Рошкевич ще від 14 серпня 1878 р. знаходимо схоже прохання: «Найліпше, якби-сте позаписували слово в слово оповідання деяких жінок про власне життя (Анни або др.) так само про господарювання їх, про бійки, одним словом про тисячні дрібні факти щоденного сільського життя. Записуйте, кілько мож, власними словами оповідаючи і все без розбору, — най вам ніякий факт не видається пустим або мало вартним: іменно не раз найменший факт, найменша фраза може бути цінним матеріалом до психології і судженнях о речах у люду» [16, т. 48, с. 100].

Франкове усвідомлення доконечної потреби розширити «залоговий капітал» легенд через їх систематичну публікацію остаточно подолало статус декларативного після того, як дослідник органічно увів чимало нових зразків у рубрику «Із уст народа» на сторінках «Жития і слова»[1]. Фольклористичну стратегію Франка логічно було продовжено у виданнях Етнографічної комісії НТШ. За діяльної участі голови комісії невтомний В. Гнатюк упорядкував два томи «Галицько-руських народних легенд», що побачили світ як XII і XIII томи (загалом 440 зразків) «Етнографічного збірника». До речі, до першого тому корпусу В. Гнатюка увійшло чотири Франкові записи. У передмові до видання тридцятиоднорічний фольклорист, підкреслюючи діяльну участь старшого колеги у підготовці збірника, писав: «...Вважаю також своїм обов'язком зложити щиру подяку д-ру Ів. Франкови не тільки за користоване його бібліотекою, але й за цінні вказівки та ради, які він часто уділяв мені» [3, с. XI].

У «Відозві до збирачів фольклору» 1904 р. Франко, звертаючись до кореспондентів, які мали намір записувати народні легенди, висловлював клопотання ретельно простудіювати згадані томи «Етнографічного збірника», аби декілька разів не дублювати аналогічний матеріал, а звертати увагу виключно на нові зразки. Загалом, Франко наполегливо скеровував усіх небайдужих до «справи збереження усно-

[1] Аналізуючи Франкові записи народних легенд на сторінках «Жития і слова», В. Сокіл запропонував класифікувати їх на такі тематичні групи: «1) про створення світу («Бог і біда», «Спірка Бога з чортом при твореню світа»); 2) про тварин, де пояснюється їх походження чи особливості («Відки взялися пчоли», «Чому каня просить дощу»); 3) про всесвітній потоп («О потопі і однорозі»); 4) про Ісуса Христа і святих («Ще дещо про Христові муки», «Святий Валентій» та ін.)» [13, с. 958].

словесного скарбу докладно ознайомитися із основними працями на полі фіксації та коментування народної легендової літератури».

Під час аналізу текстів легенд Франко покликався на авторитетні видання «Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западнорусский край» (т. I) П. Чубинського та «Малорусские народные предания и рассказы» М. Драгоманова, залучав праці інших фольклористів. Звернення до студій попередників у Франка не випадкове, адже він вважав, що кожен учений зобов'язаний повною мірою врахувати досвід старших колег, обміркувати їхні ідеї, вивчити той матеріал, який вони ввели у широкий обіг, а вже тоді вибудовувати власні концепції теоретичного осмислення жанру, випрацьовувати методику якісної публікації «свіжих» зразків чи невідомих варіантів популярних творів.

Спостереження І. Франка щодо принципів класифікації неказкової фольклорної прози чимало дослідників визнавало новаторськими, такими, що розпочали новий етап осмислення народної епіки. Учений запропонував перехід від недосконалого предметно-тематичного до нового розподілу «за літературними формами». Попередній предметно-тематичний критерій, як зазначив В. Давидюк, «був прийнятним на зорі фольклористики, коли головне завдання полягало у фіксації матеріалу. Тому він цілком задовольняв тогочасні потреби» [6, с. 17—18]. Наприкінці XIX ст. розпочався новий етап розвитку науки про фольклор, який був зорієнтований не лише на фіксацію усnoсловесних матеріалів, а й передбачав його наукову оцінку, ґрунтовне теоретичне вивчення. Франко один із перших відчув потребу зміни орієнтирів і долучився до активних перетворювальних процесів у напрямку збагнення секретів народної творчості, пропонував зразки якісно нових студій, закладаючи підвалини молодої науки фольклористики.

Авторитетні науковці доречно наголошують, що саме Франкові належить провідна роль у виробленні зрозумілих критеріїв розмежування легенд, переказів і народних оповідань. Чітко вловлені своєрідні жанрові ознаки генологічних одиниць неказкової фольклорної прози Франко неодноразово артикулював у своїх працях, де засвідчував проникливе розуміння концептуальної різниці між творами з обсягу народної оповідної літератури. Глибоке проникнення у внутрішню сутність цих жанрів можна пояснити не тільки філігранною технікою теоретичного збагнення досліджуваного матеріалу, а й багатолітнім практичним досвідом ученого, який систематично записував прозові форми народного слова, спостерігав і «відчував» контекст їх побутування, розмірковував над об'єктивними критеріями упорядкування і систематизації різноформатних зразків. Така органічна єдність теоретичного та практичного «сканування» фольклорного матеріалу у дослідницькому арсеналі Франка максимально сприяла формулюванню виважених, підкріплених переконливими аргументами, думок щодо жанрової природи зразків неказкової фольклорної прози. Непоодинокі заяви сучасних дослідників (Р. Кирчів, М. Чорнописький, В. Сокіл та ін.) про те, що ті засадничі принципи розмежування легенд, переказів і оповідань, які запропонував ще наприкінці XIX ст. голова Етнографічної комісії НТШ, і досі не втратили актуальності та значущості, є промовистим свідченням проникливості Франка-фольклориста.

Дещо глибше аналізуючи пропоновані механізми диференціації народної оповідної літератури, В. Сокіл наголосив на тому, що для Франка центральним розмежувальним критерієм між легендою та переказом був не лише ступінь достовірності, який, зрештою, надзвичайно важко встановити, а й те, що легенда відображає «християнські вірування» у форматі дивовижних оповідей, перекази ж є «народними творами про історичні особи, події, місцевості незалежно від міри домислу» [13, с. 956].

Російський дослідник К. Чистов, підкреслюючи труднощі розмежування жанрів фольклорної прози, відзначив, що намагання науковців навести лад у цьому питанні призвели до того, що «склався специфічний розрив між теоретичною і практичною (дескриптивною) системами диференціації жанрів» [18, с. 44]. Власне Франко належав до небагатьох, що ще задовго до появи численних теоретичних інтерпретацій у питанні диференціації неказкової фольклорної прози, намагався подолати цей «розрив» і максимально достосувати рефлексії науковців до практичного досвіду жанроподілу у «живій традиції».

У різноформатних дослідженнях (від енциклопедичного визначення до розлогої монографічної студії) про народну легенду автори завжди наголошують на фантастичному елементі, який наскрізно пронизує твори цієї формації, і є вагомим аргументом

під час їх жанрового означення. Наприклад, автор вступної статті до книги «Легенди та перекази» із серії «Українська народна творчість» О. Дей зазначав, що «критерієм визначення жанрової приналежності прозових творів… є ступінь достовірності зображень, характер відношень до дійсності, або, іншими словами, питома вага істинного, реального, можливого чи, навпаки, — вигаданого, фантастичного й неймовірного. Перше є атрибутивною домінантою переказу, друге — легенди» [7, с. 7]. Франко також запевняв, що елемент чудесного належить до обов'язкових атрибутів легендового репертуару. Попри те, що учений визнавав домінуючу роль вигадки[2] у легендах, він досить несподівано розгортав дискусію про їх історизм і переконував, що зразки жанру цілком реально розглядати як «історичні документи», щоправда не забув при цьому зазначити, що «робиться се в іншім значенні і в іншій мірі, ніж з іншими документами» [16, т. 34, с. 21]. І далі, розшифровуючи оте «інше значення» й «іншу міру», писав: «Вона [легенда. — *С. П.*] свідчить про певні вірування, певні етичні чи духовні ідеали, часто лише про існування певної традиції в якімось краю або певної тенденції в якійсь верстві або суспільстві. Вона — документ, написаний таємним образовим письмом, виробленим і усвяченим віками, яка дуже часто значить зовсім не те, що показує текст, читаний буквально» [16, т. 34, с. 21]. Відтак, за Франком, правильне прочитання «укритого змісту» легенди вимагає належної підготовки, оволодіння законами і правилами «таємного образового письма». Адже нерідко навіть дуже кваліфікованим дослідникам складно виокремити елементи історичної правди, яких, як писав М. Грушевський, «важко домацатися під густим покровом легенди», які «не могли пробитися через густі парості, що покрили дійсні факти і заслонили їх далеко привабливішими і вибагливішими подробицями» [5, с. 244].

Франко вивчав легенди з досить виразним історичним підґрунтям, які, щоправда, під тиском фантастики жанру дещо втратили первісно закладений інформативний заряд. В об'єктиві наукової уваги дослідника опинялися легендові матеріали часів Хмельниччини. Їх учений студіював максимально ретельно, аби не повторювати помилок попередників, що брали за чисту монету повідомлення, обійняті фантастичним серпанком. З аналогічною проблемою стикнувся М. Грушевський. З'ясовуючи особливості постання історичних легенд періоду визвольних змагань XVII ст., автор «Історії України-Руси» спробував збагнути, які культурні напластування брали участь у їх формуванні. З цього приводу у статті «Одна з легенд Хмельниччини. Хмельницький і Линчаївці» він писав: «Памфлет і сатира, панегірик і повний пієтизму апотеоз, народна поезія і псевдонауковий домисел, псевдокласичний риторизм і чисто літературна, романтична творчість доносили і докладали ріжні подробиці до сеї півреальної історії і в результаті заплели дійсну Хмельниччину такою густою сіткою ріжнобарвних легендарних подробиць, що під нею зблідла і відступила на другий план далеко менш ефектна, далеко не така романтична дійсна історія» [5, с. 244].

Франко слушно дорікав тим дослідникам, які під час вивчення легенд не ставили перед собою найважливішого питання: наскільки аналізовані твори «дійсна історія, а наскільки легенда» [16, т. 37, с. 144]. «Брати на віру» інформацію із легенд, на думку Франка, означає далеко відбігти від істини, втратити будь-яке раціональне зерно досліду. Приміром, досить критично відгукнувся львівський учений про дослідження Г. Бараца «Повести и сказания древнерусской письменности, имеющее отношение к евреям и еврейству», який легендовий матеріал сприймав як беззаперечні історичні свідоцтва і не мав жодного сумніву у його правдивості. Така безкритичність у використанні джерел, особливо з поля усної словесності, не імпонувала Франкові, викликала цілком зрозумілий спротив, що знаходив завершений вербальний вираз у дошкульних рецензіях, статтях, принагідних висловлюваннях тощо.

Франко спостеріг, що нерідко цілий комплекс легенд з історичною підосновою формується довкола однієї визначної постаті, яка мала значний вплив на суспільство. Одним із центральних персонажів досить розлогого циклу легенд був гуцульський герой Лук'ян Кобилиця. Коментуючи уснословесну тра-

[2] Цікаві спостереження щодо сутності вигадки у легендах висловив вже згадуваний К. Чистов. Учений зазначив, що у зразках жанру «вона [вигадка. — *С. П.*] не естетична за своєю природою і розвивається не відносно довільно, як у казці, а завжди прямо пов'язана з певним колом і рівнем історичних, космогонічних, релігійних чи якихось інших уявлень» [18, с. 44].

дицію про цього уродженця Буковини, дослідник зазначав: «...Сам гуцульський народ звеличав його пам'ять у піснях і не забув його імені й досі, нав'язуючи до нього різні легенди...» [16, т. 47, с. 249]. Низкою народних легенд та оповідань Франко покористувався під час написання розвідки «Лук'ян Кобилиця. Епізод з історії Гуцульщини в першій половині XIX в.».

Легенди, що стали невід'ємним елементом народної оповідної традиції, нерідко виходили із книжних джерел. З цього приводу І. Франко писав, що ближчий огляд багатьох творів підтверджував: «...Легенди виявлялися звичайно переробками інших, часто втрачених, високохудожніх або взагалі в історії літератури цінних творів, які постали далеко, мандрували з краю до краю, від народу до народу» [16, т. 29, с. 281]. Як добрий знавець давньої літератури І. Франко спрямовував дослідницьку увагу на з'ясування отої книжної основи для багатьох зразків усних словесних легенд, водночас висвітлював, наскільки і як саме трансформувалися у народній свідомості їх популярні сюжети, що саме інспірувало перекроювання первісної форми відомих творів. Розгортання цього питання не випадкове, адже І. Франко вже у дефініції жанру заклав алгоритм власних дослідницьких інтенцій у царині студіювання народних легенд. Він вважав, що легенди «...усі без виємка, виплоди не нашого національного ґрунту, а переняті нашим людом з літератури християнської, біблійної, легендової [йдеться про так звану книжну легенду. — *С. П.*] та єретицько-апокрифічні, хоча досить часто являються в переробках, доконанім на нашім національнім ґрунті під різнородними впливами культурно-історичними» [17, с. 1]. Дослідник у декларативних заувагах та розгорнутих аналітичних студіях цілеспрямовано налаштовував своїх колег на осягнення того багатого культурного пласту, з якого викристалізувався один із найпопулярніших жанрів фольклорної прози.

Водночас Франко неодноразово говорив про виразний відбиток національного духу, його присутність навіть у тих жанрах, ареал поширення яких має загальноєвропейський чи загальносвітовий вимір. Відтак, він абсолютно погоджувався із міркуваннями Гедоза, який у рецензії на французький переклад збірки болгарських легенд, що його здійснила Лідія Шишманова (дочка М. Драгоманова), підкреслив неабияке значення цієї колекції для пізнання «народної болгарської психології» [15, с. 59]. З'ясування міри і способу національного опрацювання більшості мандрівних легендових мотивів належало до пріоритетних завдань фольклористичної програми І. Франка.

Відкривши питання про книжні джерела народних легенд, Франко з властивою йому проникливістю і глибиною осягнення проблеми вказував на найпопулярніші збірники, з яких в різні часи і з різною інтенсивністю черпали «свіжі» сюжети. До числа особливо продуктивних джерел учений аргументовано відносив книги, титуловані «Legenda aurea» (інша назва «Historia Lombardica», як коментує Франко, «задля короткої хроніки лангобардів, долученої до житія папи Пелагія» [16, т. 33, с. 287]), та чотиритомник «Speculum Sanctorum». Зазначені «середньовічні компіляції» Франко розглядав як твори, «важність пізнання яких» не викликає жодного сумніву, особливо для тих науковців, які займаються «студіюванням наших писаних і усних легенд» [16, т. 33, с. 286]. «Золота легенда», що її скомпонував Яків з Вараццо, первісно поширювалася у рукописних списках, а згодом, після винайдення книгодрукування, десятки разів перевидавалася різними мовами. Незважаючи на те, що з'являлося чимало критичних відгуків про літературну (і не тільки) вартість матеріалів із «Золотої легенди» (Франко згадував про зауваги Цеклера та Грессе), все ж, визнавав український дослідник, вплив її на народну свідомість ніколи не переривався і продукував щоразу нові рефлексії, які «розросталися щоразу більше в напрямі фантастичності» [16, т. 33, с. 287]. Українським аналогом широкознаної «Legenda aurea» було так зване «Народовіщаніє». Цей твір, який Франко назвав «великим катехизмом, у якому кожна теза доводиться чи ілюструється кількома легендами, чи побожними повістями, що черпалися з найрізніших джерел, світських і духовних, східних і західних» [14, с. 364], мав посутній вплив на народну епічну традицію і став основою не одної легенди.

Франко зробив значний внесок у дослідження апокрифічних легенд. Він не тільки зібрав, упорядкував і видав фундаментальний компендіум «Апокрифи і легенди з українських рукописів», а й запропонував низку фахових теоретичних коментарів про генезу апокрифів, про ареал їх поширення, про тематичний

діапазон. Приміром, мовлячи про тематику цієї групи легенд, учений зазначав, що в них «розповідається про те, як жили Адам із Євою після того, як їх вигнали із раю, як вони повмирали, як сатана спокушував жінку Ноя під час потопу, як він у вигляді миші дістався до ковчега Ноя і хотів його прогризти, але кіт його задушив, як Авраам жив у свого батька і дійшов до думки про те, що є один Бог; про молодість і про батьків Мелхіседека, про Мойсея і єгипетських мудреців тощо. Особливо численними є оповідання про Соломона і про його мудрі суди, про дику людину Кітовраса, що був обдарований чудесною мудрістю, далі про батьків Христа, про молодість Христа, про його муку і мандрівку до пекла, про молодість і смерть Богоматері, про життя і смерть апостолів» [16, т. 30, с. 243]. Ця розлога цитата не вичерпує усіх тематичних рубрик, що їх на основі ретельного вивчення численних рукописних пам'яток, а власне збережених у цих манускриптах апокрифічних текстів, виокремлював дослідник. Загалом, Франко через есенціональне висвітлення сюжетних колізій легендової апокрифічної лектури наших предків запропонував концентрований виклад того, що І. Денисюк називав «світоглядом жанру» [8, с. 18].

Під час аналізу апокрифічних легенд про Соломона (так званого Соломоніського циклу) Франко покликався на дослід авторитетного фольклориста О. Веселовського, який у праці «Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе и западные легенды о Морлифе и Мерлине» висвітлював, як ця група первісно книжних апокрифів «переходит в народ и народнеет» [1, с. VI]. Механізми такого переходу, особливості трансформації книжних текстів відповідно до уподобань і вимог фольклорної традиції ставали важливим елементом дослідницьких пошуків Франка. Учений подекуди на основі порівняльного вивчення першотвору і його пізнішої «народної редакції» спостерігав типові зміни у «витлумаченні» певних подій, ситуацій, образів. Нерідко під час подібних зіставлень випрозорювалося первісне затемнене значення, як висловився О. Веселовський, «далеко отреченного подлинника» [1, с. VI].

«…Народ наш дуже багато переймав апокрифічних переказів і обснував їх своєю фантазією, передає їх і досі з уст до уст…» [16, т. 27, с. 17], — констатував Франко. Відтак, одне із «безмірно важних» питань, яке цікавило ученого, полягало у з'ясуванні причин неабиякого успіху апокрифів і апокрифічних легенд. У пошукові відповіді на окреслене питання учений дійшов до вельми переконливих результатів, виказавши низку чинників, що стимулювали розпросторення апокрифічних чудесних оповідань. «Задля свого фантастичного, а нерідко й високопоетичного змісту вони ширилися дуже сильно» [16, т. 27, с. 16], — міркував дослідник, підкреслюючи привабливу формально-змістову гармонію легендових творів популярної тематичної групи.

Легенди успішно вплітали у релігійну лектуру. Причини цього явища для Франка видавалися очевидними, адже з допомогою «приперчених» фантастичним елементом оповідей можна було легко зацікавити велику аудиторію і в завуальованій формі «легкого чтива» ширити відповідну доктрину.

Львівський дослідник нерідко виступав «біографом» окремих легенд, з'ясовував їх «життєвий шлях» від зародження до сучасного стану побутування. Аналогічні «біографії» окремих творів, чи, властиво, певних мотивів, які отримували різне жанрове вираження, пропонували Франкові попередники. Зокрема, досить успішно у контексті вирішення цієї проблеми упорядник корпусу «Апокрифів і легенд з українських рукописів» використав здобутки О. Веселовського.

Франко був добре обізнаний із сюжетами народних легенд, неодноразово використовував їх як ілюстративний матеріал для пояснення певних народних вірувань, виказуючи таким чином можливе джерело, на основі якого вони сформувалися і розвинулися. Наприклад, аби з'ясувати, звідки з'явилася в українських селян неписана заборона їсти жидівську паску, дослідник наводить поширену серед народу легенду про те, що жиди у свою паску обов'язково додають краплини крові християнських дітей [15, т. 54, с. 416]. Відтак, цілком зрозумілою у цьому контексті є живучість згадуваного вірування.

Яскравим прикладом того, як ретельно ставився Франко до з'ясування першоджерела поширеного легендового сюжету, є розвідка «Вій, Шолудивий Буняка і Юда Іскаріотський». Учений спершу дав лаконічний виклад найпопулярніших праць з цього питання (йдеться про розвідки М. Сумцова, В. Милорадовича та П. Кузьмичевського), де зазначив, що жоден із попередників не зміг про походження легенди «сказати нічого певного» [15,

т. 54, с. 690]. Франкові, на відміну від колег-фольклористів, вдалося натрапити на цілком певний слід і вказати на оту пошукувану точку відліку — старохристиянську версію «людової легенди про Іюду Іскаріотського», що походить приблизно з «кінця першого віку нашої ери».

Пізнаючи механізми творення нових зразків легенд, зокрема розлогої групи топонімічних, Франкові вдалося сконстатувати певну закономірність у їх компонуванні. Дослідник зазначав, що «...дуже загальним і знаним у фольклорі всіх країв і народів явищем є пояснення назви оповіданням, ex post доробленим до якоїсь історичної фігури» [15, т. 54, с. 691]. Водночас він наголосив, наскільки сильним є жанровий тиск на матеріал. Під цим тиском нерідко докорінно змінюється первісне смислове наповнення твору, ґрунтовно трансформується відповідно до потреб жанру. Виразний перетворювальний процес Франко спостеріг у розвитку легенди про зрадника Юду. Учений висновував: «...Легендова традиція вже й тут попрацювала сильно, щоб з колишнього апостола і вибранця Ісусового зробити страховище, якнайменше подібне до чоловіка» [15, т. 54, с. 693].

За спостереженнями І. Франка, у побутуванні кожного фольклорного жанру можна спостерігати періоди «згасання» та стрімкого розвитку. Передумови для утвердження зазначених тенденцій можуть бути різні. Франко, зокрема, зауважив хвилеподібну траєкторію розвитку фольклорної легенди і виокремлював такі часові відтинки в історії духового розвитку етносу, коли з особливим натхненням народний геній продукував все нові та нові «саги про чудеса». У першій половині XVII ст., як аргументовано доводив учений, сформувалися надзвичайно сприятливі обставини для розгортання легендового наративу. Саме у вказаний період «якимось містичним духом повіяло по Україні...: віра в чудеса ніколи не була ще така жива» [16, т. 40, с. 291]. Цю віру, цей «містичний дух» було прибрано у словесні шати легенд, які надзвичайно стрімко поширювалися, заливали увесь простір народної оповідної літератури і стимулювали появу нових зразків з не менш яскравим ферментом фантастичного. Досить виразно і живо особливості тогочасної «чудесної літератури» передано у «власноручних записках» Петра Могили, який, за висновком Франка, «був великим аматором збирання місцевих саг про чудеса» [16, т. 40, с. 292]. З-поміж цих фіксацій Франко виокремив низку найяскравіших сюжетів легендового типу: чудесне перенесення церкви і покарання татарина, що мав намір осквернити святиню; раптова недуга чоловіка, який хотів поглумитися над останками святих, і його негайне одужання після щирого покаяння; неймовірне порятування корабля під час страшної бурі[3]; знищення урожаю на монастирських нивах, як відплата за втрату співчуття до бідних; цілюща сила чудотворних ікон та ін. [16, т. 40, с. 292—294]. Промовистим моментом у фіксаціях П. Могили, на які звернув увагу Франко, було те, що записувач неодноразово вказував, від кого і де почув той чи інший твір, засвідчуючи популярність легенд та широкий ареал їх побутування.

Добре знані сюжети легенд нерідко переходили в інші, досконаліші з естетичного погляду жанроформи. Приміром, Франко, підтримуючи висловлене спостереження, зазначав, що ці «оповідання про чудеса», «важні з літературного погляду... перейшли в пісні або загалом у інші літературні форми» [16, т. 40, с. 294]. Як наочну ілюстрацію міркування дослідник використав текст колядки про Святу Софію в Києві, що виріс на основі легенди аналогічного змісту. Франко згадував про розповсюджений у всій Європі легендовий мотив, де йшлося про «скупого, що відправив Бога, і щедрого, що його прийняв» [15, с. 56], водночас дослідник додав, що популярність легенди зумовила її розширення в інших жанроформах — лірницька пісня, колядка та ін.

Франко вказував, що можливі випадки, коли у процесі тривалого побутування легенди раціоналізуються, тобто втрачають первісний фантастичний ореол. Як приклад втрати чудесного начала дослідник навів польську легенду про жорстокого зрадника пана Пшінку, який заради особистої вигоди запрошує у рідний край ворогів, позначивши їм гілками безпечний брід через річку, аби ті вночі могли несподівано вдертися у табір поляків, однак на допомогу приходять чудесні сили, з неба спускаються ангели і переставляють позначки зрадника у найбільші вирви — безпечні вороги гинуть у водній стихії. Так виглядав первісний варіант твору, що мав виразні

[3] Згадуючи про популярну легенду, в якій ідеться про чудесний рятунок судна під час бурі, Франко погодився зі здогадом М. Сумцова про можливий вплив цього твору на формування думи про бурю на Чорному морі.

ознаки легенди з несподіваним чудесним поворотом у кульмінаційний момент. З часом образи було «раціоналізовано»: рятівників-ангелів змінено на звичайних рибалок, які, зауваживши підступи зрадника, зламали ворожий замір.

У процесі становлення та розвитку легенди, як переконував Франко, виробили оригінальний стилістичний крій, який дослідник номінував як «легендовий стиль».

У дописі «До збирачів етнографічних матеріалів» Франко рекомендував звернути «особливу увагу» на місцеві перекази (про гори, ріки, могили, скелі, часті села, кути, гаї, урочища і т. ін.), «яких дотепер у нас майже не записувано» [16, т. 35, с. 413]. Наголошуючи на недослідженості переказів, дослідник відзначав їх неабиякий культурноісторичний потенціал, що випрозорюється при вмілому оціночному підході.

Щоправда, у Франковій системі жанрів фольклорної прози на сторінках першого тому Етнографічного збірника не зустрічаємо терміна переказ, що вельми активно використовується у сучасній фольклористиці, та, зрештою, і в пізнішій практиці самого дослідника. Пояснити цей факт можна одразу декількома чинниками. Передусім, саме Франко належить до першопрохідців у складній проблемі диференціації народної оповідної прози, а відтак він не міг одразу повною мірою збагнути і науково аргументувати усі тонкощі розподілу близьких за суттю жанрових утворень. Те, що навіть з погляду сучасного усनословеснознавства, вибудуваного на досвіді багатьох поколінь фольклористів, перекази не завжди отримують належний фаховий коментар є «пом'якшувальною обставиною» для Франка, який лише починав рух на тому довгому шляху. До того ж, аби безпомилково говорити про певну генологічну одиницю з погляду впізнаваних жанрових ознак, потрібно оперувати значною кількістю зразків, що представляють саме цей тип творів. На жаль, наприкінці XIX ст. було зроблено ще дуже мало для кількісно презентативного видання народних переказів. Зі значними труднощами стикалися і пізніші науковці. Наприклад, М. Возняк, який 1944 р. завершив роботу над упорядкуванням збірника «Українські перекази», так ділився своїм прикрим досвідом: «Багато марудної роботи забрав другий відділ[4] — перекази з уст народу. Українська наука досіль не може виказатися ні систематичним збірником українських переказів, ні спробою обняти цілість їх у більшій чи меншій науковій праці» [2, с. 109]. Зауважимо, ці міркування М. Возняк висловив 50 років після публікації Франкового жанрознавчого «статуту» на сторінках першого тому «Етнографічного збірника» НТШ. Варто також згадати, що у пізніших студіях Франко почав активно використовувати жанроназву переказ, вкладаючи у це поняття зміст, дуже близький до сучасного.

Франкове зацікавлення переказами, а конкретніше історичними переказами, відзначив В. Сокіл. Автор монографії «Українські історико-героїчні перекази» підкреслив значну увагу Франка до зазначеного пласту народного оповідного репертуару. Франко з однаковим успіхом аналізував зразки, що були зафіксовані ще у літописних пам'ятках («Найстарші традиції Київської землі», «Смерть Олега і староісландська сага про фатального коня») та «свіжі» матеріали, котрі записав сам, або ж його колеги-фольклористи. Перекази про Києворуську добу, татаро-монгольські, турецько-тартарські набіги та опришківство найчастіше потрапляли у поле дослідницької уваги ученого. «...Відгуки сеї старої доби, які досі полишилися в устах українсько-руського народу..., — писав Франко, маючи на увазі передусім відгуки, закріплені у формі легенд та переказів, — ще більше стверджують думку про безперервність культурно-історичного розвою українсько-руського народу на тім самім ґрунті, на котрім перед 1000 роками витворився перший центр цивілізації, політичного з'єднання і національної самосвідомості всього руського племені» [16, т. 31, с. 343]. Окремими усно-словесними зразками Франко представив тему «татарські напади на Підгір'є» у третьому томі журналу «Житє і слово», накресливши вельми перспективний напрям для дослідників народних переказів.

Народна оповідна традиція про одну із трагічних сторінок історії нашого краю настільки захопила І. Франка, що він, беручи за основу народні перекази, створив високоякісне художнє полотно «Захар Беркут». Не викликає жодного сумніву, що, окрім офіційних історичних даних, письменник взорувався на поетично і емоційно наснажені епічні усносло-

[4] Перший відділ Вознякового збірника складали перекази, «вийняті з літературних пам'яток» (йшлося про літописи, Києво-Печерський патерик та інші літературні пам'ятки).

весні твори, які крізь віки пронесли спомин про героїчну боротьбу предків за незалежність рідної землі. Беззаперечним є й той факт, що у переказах, як слушно зазначив В. Сокіл, «реальність історії, побуту піддається переробці за допомогою таких принципів епічної естетики, як ідеалізація, гіперболізація, умовність, ситуативність» [12, с. 38].

Новим словом у фольклористиці свого часу стала Франкова розвідка «Bel parlar gentile». Зрештою, це дослідження досі не втратило наукової новизни і належить до найґрунтовніших (не за обсягом, а за суттю) напрацювань у галузі дослідження усних народних оповідань. Під час розгляду жанру у його актуалізаційному контексті, себто в атмосфері живоплинної народної конверзації, І. Франкові вдалося вельми переконливо окреслити основні риси оповідання як самостійної генологічної одиниці. Учений підкреслював, що досліджуваний тип уснословесних творів «звичайно має фактичну основу», передає «живий, реальний ґрунт відомих фактів і відносин» [16, т. 37, с. 9]. Відтак, як дієвий критерій виокремлення та ідентифікації оповідання із репертуару неказкової фольклорної прози дослідник використовував принцип достовірності. Вивівши на перший план значний ступінь правдивості інформації, закріпленої у народних оповіданнях, Франко відзначив, що «їх теми все беруться з дійсного життя, мають героями дійсних, по ім'ю знайомих, іноді живих іще людей...» [16, т. 37, с. 11].

Народну оповідну прозу Франко розглядав водночас і як важливе інформативне джерело для зрозуміння резонансних суспільних явищ. Свою гадку дослідник підтверджував численними прикладами покликання на записи оповідань чи переказів під час докладного вивчення певного питання. Приміром, народну думку про так звану «ходачкову шляхту» Франко вивчав саме за цими жанрами. Унікальна суспільна верства «шляхти ходачкової», про яку наприкінці XIX ст., як аргументовано твердив Франко, не було «спеціальних вислідів історичних» [16, т. 26, с. 180], заслуговувала на наукову увагу, відтак дослідник, аби заповнити очевидну «інформаційну люку», починає студії на цім цілиннім полі з «невеличкого збірника оповідань народних». Аби підкреслити реальний стан речей і довести, що назва «ходачкова шляхта» належить до непідкріпленої нічим титулятури і збереглася лише як спомин про давні часи, Франко наводить популярне оповідання про «бабу-шляхтичку Бачинську», яка, зійшовши на жебри, не «попускала», аби хтось смів у звертанні до неї, обідраної лахмітниці, пропустити звичне шляхтянське «мосць пані». Підкреслюючи народне висміювання «старошляхоцького пункту гонору», дослідник також наводить власний запис оповідання із Ясениці Сільної про зустріч шляхтича з хлопом у «Кременистім вивозі», що зрештою завершилася принизливим побиттям гонористого «пана». Народне оповідання Франко використовує і для пояснення етимології епітета «ходачкова», що ним звично наділяли збіднілих безмаєткових шляхтичів. Отож, народний бесідник-гуморист з цього приводу оповідав: «шльихту прозвали: шльихта ходачкова, щоніби свої власні ходаки ззіла» [16, т. 26, с. 185]. Такий оригінальний спосіб висвітлення проблеми промовисто засвідчив наскільки високо підносив учений евристичний потенціал зразків неказкового епічного репертуару українців. Життєвий досвід багатьох поколінь, відлитий у нерідко висохудожні форми легенд, переказів чи оповідань, учений свідомо клав у підвалини етнографічно-історичних студій, бо усвідомлював об'єктивність багатьох суджень, висловлених з позиції загалу.

Як окремий різновид Франко розглядав оповідання «про історичні особи і події» [16, т. 34, с. 413]. Зазначена група творів особливо цінна для пізнання історії краю, бо є, по суті, словесними рефлексіями безпосередніх учасників у багатьох моментах знакових подій минулого. Дослідник визначив найтиповіші тематичні рубрики, на які варто орієнтуватися записувачам. Передусім це оповідання «про духовних, учителів (давніших), далі про панів, урядників, послів, міністрів, князів і ін., ... про чумаків, опришків (Довбуш), голод, холеру і інші пошесті, неврожаї, бунти («ліси і пасовиська»), страйки і інші такі події» [16, т. 34, с. 413—414]. Широко закреслюючи тематичне поле оповідань, учений засвідчив добре знання основного репертуару народної епічної традиції, ґрунтовні знання у сфері усного оповідного слова.

І. Франко вважав великим недоліком тривалу неувагу дослідників до жанру народних оповідань, який, окрім інших важливих функціональних потенцій, повною мірою відображає специфіку живого народного мовлення. Через народні оповідання,

слушно підкреслював учений, можна пізнати «духове й моральне обличчя» їх творців «в можливо повній і автентичній формі» [16, т. 37, с. 10]. Вказуючи на значний потенціал, неабияку цінність фольклорних оповідань для науки, І. Франко називав їх «зернами культурної історії та народної психології» [16, т. 37, с. 10], важливим джерелом «характеристики живих людей, їх пригод і настроїв, їх світогляду й етики» [16, т. 37, с. 9]. Учений для певної зручності і прозорості розуміння (особливо зважаючи на високий рівень теоретичної «виробленості») на позначення жанру використовував запозичене із літературознавчої термінології генологічне визначення «народні новели та романи». Дослідник жодним чином не мав на меті вдаватися до підміни понять, навпаки, він усвідомлював ту значну умовність ідентичної номінації неспівмірних явищ, що презентують різні типи словесності. Однак, застосовуючи теоретичний ресурс літературознавства, учений намагався компенсувати відсутній у фольклористиці кінця XIX ст. належний рівень теоретичних напрацювань, розширити поле знань у сфері вивчення генологічної системи фольклору.

Оскільки цілісне осягнення природи жанру передбачає також врахування формального аспекту, Франко з належною увагою ставився до вивчення архітектоніки кожного твору. На основі здійснених спостережень дослідник вивів певні правила, закони, тенденції конструювання фольклорних генологічних одиниць. Зважаючи на традиційність як основну характеристичну ознаку усної словесності, дослідник обрав продуктивний напрям досліджень, спрямований на пізнання таємниць моделювання жанрових типів. Отож, говорячи про композиційні особливості народних оповідань, І. Франко відзначив надзвичайну сконцентрованість, лаконічність та інформаційну насиченість експозиції, яка «в двох-трьох коротеньких реченнях малює ситуацію і дає все, що потрібно для кінцевої розв'язки» [16, т. 37, с. 18]. Учений вказував на часту присутність у народних оповіданнях «драматичного загострення, т. зв. pointe», що концентрує у собі усю суть мовленого. Однак, як слушно спостеріг І. Франко, є і такі твори, в яких пуант відсутній. У таких зразках цінна не пікантність події, її кульмінаційне загострення, а сама ситуація, форма її вислову, оте «bel parlar gentile», або ж, як каже народ, «дотепне крепке слово».

Вельми показово, що Франко, який зумів глибоко пізнати «дух жанру», чимало уваги зосередив на постаті народного оповідача, адже кожен бесідник, на переконання дослідника, вносить у твір свій «індивідуальний колорит», виявляє в ньому «свідомий артизм», «дуже тонко розвинутий артистичний інстинкт» [16, т. 37, с. 11].

Як письменник, чутливий до всього нового, І. Франко належно поціновував «нестерту естетику» народного слова. Тому невипадково дослідника зацікавили стилістичні особливості фольклорних жанрів. У народних оповіданнях він виокремлював оригінальний автобіографічний стиль, в яких оповідач дає короткий виклад найважливіших, знакових подій свого життя. Під час окреслення основних принципів викладу матеріалу в оповідному репертуарі учений на перший план виносив такі ознаки: «скупість слів», «схопування самих есенціальних рис факту чи промови» тощо.

У монографії «Усні народні оповідання. Питання поетики» С. Мишанич на основі аналізу статті «Bel parlar gentile» цілком логічно зазначив: «Проблема народного оповідання як специфічна проблема української народної творчості була поставлена І. Франком» [11, с. 4]. Взявши за точку відліку Франкову працю 1906 р., С. Мишанич серйозно розвинув контурно накреслені ідеї дослідника, помноживши їх на здобутки пізніших фольклористів, які представляли інколи кардинально відмінні тенденції трактування жанру — «від штучного розширення значення терміна «оповідання» до його максимального звуження, аж до заперечення творчих можливостей самого явища…» [11, с. 4]. Автор монографії про усні народні оповідання підтримав аргументи Франка і, уміло балансуючи між двома крайніми полюсами інтерпретаційного поля генологічної одиниці, став на позицію об'єктивної оцінки явища, органічно вписав його у систему жанрів фольклорної прози, зокрема порівняв оповідання із казкою, легендою та переказом. Властиво, С. Мишанич відзначив вагомі здобутки Франка у царині осмислення народної оповідної традиції та наголосив: «Обґрунтована вченим теза про усні оповідання як про сферу першочергових зацікавлень фольклористики виходить далеко за межі часткових питань і становить виняткову цінність для теорії народної творчості, особливо для дослідника генетичних витоків неказкової прози» [11, с. 5].

Франко запропонував досить оригінальний підхід для зрозуміння тенденцій формування і розвитку народної оповідної традиції. Він здійснив неочікуваний порівняльний аналіз найновіших записів бойківських народних оповідань (користувався головно якісними записами М. Зубрицького) і середньовічних італійських новел. Компаративне вивчення на перший погляд цілком неспівмірних явищ виявило певні закономірності закріплення живого слова в стійкі художньо відрегульовані форми. На основі такого аналізу Франко дійшов висновку, що «вироблення літературних стилів і форм так само, як і вироблення змісту літературних творів не було нічим наглим, самосівним, але являлося наслідком довговікової культурної праці многих поколінь і різних народів» [16, т. 37, с. 19].

Наголошуючи на важливості і доцільності розпочатих студій, Франко кваліфіковано виказував можливі позитивні наслідки систематичного вивчення народних оповідань, а для переконливості власних тверджень подекуди унаочнював перспективу уважного розбору зразків жанру.

Незважаючи на те, що здобутки І. Франка у сфері студіювання неказкової фольклорної прози є досить вагомими, а подекуди й визначальними для дальшого розвитку українського усногословеснознавства, маємо не надто багато спеціальних досліджень, які б всеохопно презентували увесь потенціал цієї складової наукових пошуків ученого. Серед небагатьох цілеспрямованих звернень до окресленої проблеми помітною є стаття В. Сокола «Фольклорна проза у науковому доробку Івана Франка», в якій дослідник передусім аргументовано спростував поспішне твердження О. Дея про начебто незначну увагу автора «Студій над українськими народними піснями» до народної прози. В. Сокіл ствердив, що концептуальні принципи диференціації прозових жанрів фольклору Франко сформулював, повною мірою враховуючи досвід попередників, особливо ж М. Драгоманова, який у передмові до видання «Малорусские народные предания и расказы» (К., 1876) запропонував розширений поділ усних словесних творів за змістом.

Мовлячи про І. Франка як про дослідника неказкової фольклорної прози, Р. Кирчів слушно зазначив: «Він звернув увагу на цікаві аспекти їх [легенди, перекази, оповідання. — *С. П.*] сюжетотворення, поєднаність у них мандрівних елементів, запозичень із власними, національними, на особливості їх творення, побутування, роль носіїв-оповідачів тощо» [10, с. 894]. Автор статті «Фольклористика в науковій діяльності Івана Франка (теоретико-методологічні аспекти)» аргументовано ствердив, що Франкове «бачення морфології і специфіки народної прози утвердилося в українській фольклористиці» [10, с. 895].

Посутній внесок І. Франка у дослідження народної прозової епіки, передусім міфологічних легенд, відзначав В. Давидюк. Зокрема, автор монографії «Українська міфологічна легенда» відносив Франка до когорти тих небагатьох фольклористів, які «своїм доробком створили добрі передумови для теоретичного осмислення народної міфології» [6, с. 6].

У контексті осягнення проблеми «Франко — дослідник неказкової фольклорної прози» варто згадати розвідку М. Качмар «Українська етіологічна легенда на сторінках часопису «Житє і слово»» [9], в якій з належною увагою відзначено Франкову зорієнтованість на якісний розбір окремого різновиду легенд. Зокрема, авторка зупинилася на аналізі семи етіологічних легенд («Відки взялися пчоли», «О створеню смереки, вовка і вільхи», «О потопі і однорозі», «Відки взялися воші і блохи», «Спірка Бога з чортом при творенню світа», «Чому каня просить дощу», «Ще дещо про Христові муки»), що їх І. Франко із власних записів опублікував у часописі «Житє і слово». Додамо, що такі систематичні публікації «легендового» матеріалу треба розглядати і як звичайну спробу увести у науковий обіг якомога ширший контингент зразків, і як свідчення фольклористичної програми ученого, спрямованої на повноцінне представлення народного слова у всіх його жанроформах на сторінках кваліфікованого наукового видання.

Узагальнений аналіз міркувань І. Франка у сфері дослідження неказкової фольклорної прози переконливо засвідчує, наскільки глибоко ученому вдалося збагнути таємниці конструювання основного масиву оповідного репертуару українців. Концептуальні зауваги дослідника щодо принципів розмежування легенд, переказів та оповідань щодо їх тематичного діапазону, щодо джерел поповнення текстового фонду, щодо художньо-виражальних особливостей досліджуваних жанрів досі не втратили актуальності і

є певною мірою основоположними для кожного наступного покоління усословеснознавців.

1. *Веселовский А.* Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе и западные легенды о Морольфе и Мерлине / А. Веселовский. — СПб., 1872. — 380 с.
2. *Возняк М.* Слівце про низку переказів / М. Возняк // Українські перекази / зібрав М. Возняк. — Краків ; Львів, 1944. — С. 109.
3. *Гнатюк В.* Переднє слово / зібрав В. Гнатюк // Галицько-руські народні легенди. Етнографічний збірник. — Львів, 1902. — Т. XII. — С. IX—XI.
4. *Грушевський М.* Історія української літератури : у 6 т., 9 кн. / М. Грушевський. — К. : Либідь, 1993. — Т. IV. — Кн. 1. — 392 с.
5. *Грушевський М.* Одна з легенд Хмельниччини. Хмельницький і Линчаївці / М. Грушевський // Грушевський М. Твори: у 50 т. — Львів : Світ, 2002. — Т. 9. Серія: Історичні студії та розвідки (1917—1923). — 2009. — С. 244—247.
6. *Давидюк В.* Українська міфологічна легенда / В. Давидюк. — Львів : Світ, 1992. — 176 с.
7. *Дей О.* Легенди та перекази / О. Дей // Легенди та перекази. — К. : Наукова думка, 1985. — С. 7—36.
8. *Денисюк І.* Національна специфіка українського фольклору / Денисюк І. // Літературознавчі та фольклористичні праці: у 3 т., 4 кн. — Львів, 2005. — Т. 3 : Фольклористичні праці. — С. 15—43.
9. *Качмар М.* Українська етіологічна легенда на сторінках часопису «Житє і слово» / М. Качмар // Українське літературознавство. — Львів, 2010. — С. 218—226.
10. *Кирчів Р.* Фольклористика в науковій діяльності Івана Франка (теоретико-методологічні аспекти) / Р. Кирчів // Іван Франко: Дух, наука, думка, воля : матеріали Міжнародного наукового конгресу, присвяченого 150-річчю від дня народження Івана Франка. — Львів, 2008. — Т. І. — С. 881—898.
11. *Мишанич С.* Усні народні оповідання. Питання поетики / С. Мишанич. — К. : Наукова думка, 1986. — 328 с.
12. *Сокіл В.* Українські історико-героїчні перекази / В. Сокіл. — Львів, 2003. — 320 с.
13. *Сокіл В.* Фольклорна проза у науковому доробку Івана Франка / В. Сокіл // Іван Франко: Дух, наука, думка, воля : матеріали Міжнародного наукового конгресу, присвяченого 150-річчю від дня народження Івана Франка. — Львів, 2008. — Т. І. — С. 954—959.
14. *Франко І.* Додаткові томи до Зібрання творів у п'ятдесяти томах / Іван Франко ; редкол.: М. Жулинський (голова) та ін. — К. : Наукова думка, 2008. — Т. 53: Літературознавчі, фольклористичні, етнографічні та публіцистичні праці, 1876—1895. — 832 с.
15. *Франко І.* Додаткові томи до Зібрання творів у п'ятдесяти томах / Іван Франко ; редкол.: М.Г. Жулинський (голова) та ін. — К. : Наукова думка, 2006—2010. — Т. 54: Літературознавчі, фольклористичні, етнографічні та публіцистичні праці. 1896—1916 / ред. тому Є.К. Нахлік. — 2010. — 1216 с.
16. *Франко І.* Зібрання творів: у 50-ти т. / Іван Франко. — К. : Наукова думка, 1976—1986.
17. *Франко І.* Галицькі народні казки. В Берлині пов. Бродського із уст народа списав О. Роздольський / впорядкував і порівняння додав І. Франко // Етнографічний збірник. — Львів, 1895. — Т. І. — С. 1—3.
18. *Чистов К.* К вопросу о принципах классификации жанров устной народной прозы / Чистов К. // Фольклор. Текст. Традиция. — М., 2005. — С. 44—51.

Sviatoslav Pylypchuk

IVAN FRANKO AS A RESEARCHER IN NON-FAIRY FOLKLORISTIC PROSE

The article has presented a complex analytical study of I. Franko's achievements in scientific conceptualization of non-fairy folkloristic prose genres (as legends, fables and stories). Different aspects of scholar's research-works in the mentioned fields have been considered, as definitions, differentiations, origins, developmental tendencies and peculiarities of their occurrence, functional potentialities, means of artistic and expressive expressiveness, principles of recording and publication as well as receptions of those in the context of relative ethnological units. Especial attention has been paid to a number of Franko's productive ideas that came through, in particular, quite successful checks as for his fundamental principles used by modern folklorists in studies on folk narrative stock.

Keywords: folk non-fairy prose, legend, story, fable, differentiation, definition, apocryphal literature, magic element, historicism.

Святослав Пилипчук

ИВАН ФРАНКО — ИССЛЕДОВАТЕЛЬ НЕСКАЗОЧНОЙ ФОЛЬКЛОРНОЙ ПРОЗЫ

В статье представлен комплексный анализ достижений И. Франко в области научного объяснения жанров несказочной фольклорной прозы (легенды, предания и рассказы). Рассмотрены разные аспекты поисков исследователя в отмеченной области: дефиниция, дифференциация, происхождение, тенденции развития и особенности бытования, функциональные возможности, художественно-выразительный арсенал, принципы фиксации и публикации, восприятие в контексте родственных фольклорных генологических единиц. Отмечен ряд производительных идей ученого, в частности подчеркнута успешная апробация в исследованиях современных фольклористов основоположных положений И. Франко относительно изучения народного повествовательного репертуара.

Ключевые слова: несказочная фольклорная проза, легенда, рассказ, предание, дифференциация, дефиниция, апокрифическая литература, чудесный элемент.



Петро БІЛЯКОВСЬКИЙ

РІЗДВЯНО-СТРІТЕНСЬКИЙ ЦИКЛ ПОГОДНИХ ПЕРЕДБАЧЕНЬ В НАРОДНОМУ КАЛЕНДАРІ УКРАЇНЦІВ КАРПАТ

У статті на основі польових матеріалів, опублікованих джерел та історіографії автор аналізує довготривалі способи передбачення погоди, приурочені до зимового циклу календарних свят. Характеризує основні способи передбачення та об'єкти спостережень. Досліджує значення передбачень для сільськогосподарських робіт.

Ключові слова: Різдво, Стрітення, передбачення, календар, погода.

Метою цієї розвідки є з'ясувати, яке місце посідав період зимових свят в метеорологічній практиці українців Карпат, а саме — за допомогою чого формувались прогностики, які були прив'язані до певних календарних віх. Предметом дослідження є способи передбачення погоди, а також спостереження за її станом для передбачення вдалого чи невдалого врожаю.

Зауважимо, що саме цей тип погодних передбачень, тобто за допомогою певних календарних дат, вчені відносять до сумнівних в достовірності, оскільки вони, на їхню думку, не мають під собою раціональної основи і не надають змоги точно спрогнозувати зміни у погоді, а радше можуть показувати початок певних тривалих проявів погоди, не прогнозуючи самих змін [12, с. 18; 16, с. 24].

Проте ці твердження потребують верифікації на основі етнографічних першоджерел, адже весь комплекс погодних передбачень за певними днями календаря можна вважати своєрідним вираженням народного досвіду, набутого під час багатовікового циклічного спостереження за явищами природи, внаслідок чого могли виробитись певні аналогії (зима — холод, літо — тепло), що згодом трансформувалися у стереотипи прогнозування, прикмети-передбачення, які і були прив'язані до народного сільськогосподарського календаря.

І саме ці свята, які можна вважати своєрідними віхами передбачення, одночасно виступали певними символічними межами (початку зими, весни, нового року, господарчого сезону), що і могло спричинити віру в те, що за спостереженням над певним об'єктом у ці вузлові дати можна визначити, що відбудеться у наступному періоді, зокрема передбачити погоду та урожай певних культур.

Зважаючи на це, необхідним є з'ясування побутування явищ прогнозування, визначення їх місця у загальній канві народних обрядодій, які проводились під час зимово-обрядового циклу календарних свят. Важливим є також з'ясування ареалу поширення окремих формул прогнозування та їх тлумачення. Це дасть змогу простежити шляхи трансформації цих прикмет та сучасний стан їх побутування.

На основі наявного фактичного матеріалу, зібраного відомими дослідниками кінця XIX — початку XX ст., Володимиром Шухевичом, Михайлом Зубрицьким, Антоном Онищуком, Юрієм Жатковичем, Раймундом Кайндлем, а також польових досліджень, проведених протягом 2005—2011 рр., мож-

на виділити такі комплекси погодних передбачень зимового циклу календарних свят. Різдвяно-новорічний (25 грудня — 13 січня) та Йордансько- Стрітенський (18 січня — 15 лютого).

Різдвяно-новорічний цикл охоплював погодні передбачення, що були приурочені та, як правило, проводились у переддень Різдва та у новорічну ніч. З огляду на джерельний матеріал, у цьому періоді можна виділити деякі підцикли, залежно від того, коли і як проводилось прогнозування.

Одним із таких підциклів було передбачення погоди через спостереження за її станом впродовж дванадцяти днів від Різдва. В народній інтерпретації у цей період можна визначити погоду на весь наступний рік, а саме — позначаючи кожен день відповідною назвою у послідовній номінації місяців року і спостерігаючи за погодними змінами можна було дізнатися, якою може бути погода у конкретному місяці. Згідно з описом М. Зубрицького, це робилось так: «*Ворожит на погоду з 12 днів межи святи на погоду чи на слоту на 12 місяців. Різтво значить на лютий; як тепло через цілий день, то цілий лютий буде тепло, як тепло до полудня, то тепло буде в місяці до підповня, а відтак буде сніг або слота*» [18, с. 59]. Ці відомості підтверджуються, як згадками у науковій літературі, так і нашими польовими матеріалами з Старосамбірського району Львівської області. Зауважимо, ця прикмета побутує і в іншому варіанті, зокрема, вказуються різні дати початку періоду спостереження, а відтак і початку прогнозування. Згідно з польовими матеріалами, це міг бути як період від 25 грудня до 7 січня, так і проміжок часу від 7 до 19 січня. Це виразилось у побутуванні таких прогнозуючих практик: «[…]*то від Різдва до Богоявлення — кожен новий день — новий місяць: Різдво показує на січень, інші дні на інші місяці. — Якщо в цей день погода погана, то буде погана погода на цілий місяць*» [1, с. 3]; «*Рахували до нового року дванадцять днів, і після нового року дванадцять днів, між якимись святами, і рахували понеділок — той місяць, вівторок — інший*» [1, с. 6]; «*Погоду на рік вгадували по погоді дванадцяти днів після «польського» Різдва, один день — один місяць*» [1, с. 24]; «[…]*від Різдва оті всі дні до другого святого вечора, які то дні показували. Різдво — на січень і т. д. Який день був добрий, такий і місяць мав бути. А якщо був сніговий і дощовий, то місяць мав бути поганий. І так дванадцять днів*» [1, с. 18].

Відомості про такий спосіб прогнозування зафіксовані також на теренах історико-етнографічної Волині [2, с. 15]. Про те, що таким чином «старі» люди передбачали погоду на Кубані, писав і Митрофан Дикарів, але, щоправда, він відносив це передбачення до перших дванадцяти днів січня [22, с. 19].

Інколи дати прогнозування цим способом виходять за рамки різдвяно-новорічного періоду. У Самбірському районі (обстежені населені пункти — Черхава, Монастирець, Сприня, Звир) таким способом спостерігали за погодою в період з 1 до 12 грудня: «Першого *груднє яка погода — і то сє сповняє, другого груднє яка — то є січень, лютий, третого яка, четвертого яка — дощ чи погода — і троха сє сповняє.*

— Б. П. (Біляковський Петро): То в вас дванадцять днів грудня перших — то є цілий рік?

— Інформатор: До дванайцятого, дванайцять місяців» [5]. А у лемків в околиці Дуклі так передбачали погоду, спостерігаючи за дванадцятьма днями від дня св. Люцiї (13 грудня) [38, с. 67].

Тісно пов'язаними з цим способом були передбачення, засновані на спостереженнях за станом погоди на Святу вечерю. Зокрема, таким чином пророкували урожайний чи неурожайний рік, успіхи у певній галузі господарства. Це знайшло вираження у наступних прикметах: «*Кидь на Різдво ясно — добрий рік буде. Кидь на Святий вечір звіздяно — буде ся худоба добре плодити і буде много гороху. Теплі святка — молочні корови, світлі святка — несучі кури*» [17, с. 5].

Практика спостереження за погодою на «вилію» (день перед Різдвом) була поширеною також у волинян: зірки у різдвяний вечір пророкували добрий приплід для худоби та урожай ягід, а завірюха на саме Різдво означала хороше роїння бджіл [6, с. 5].

Свідченням вірування у залежність погоди в один період від стану погоди в інший виступають прикмети, пов'язані зі святкуванням Різдва у католиків. Хороша погода на католицьке Різдво віщувала погану погоду на різдвяні свята у християн східного обряду: «*Якщо на польське Різдво погода добра, то на наше обов'язково буде погана*» [1, с. 6]; «*Казали: як на польське Різдво буде йти сніг, то на наші*

свята тоді буде погода добра, а якщо погода[1] *на польські свята, то на наші буде сніг»* [1, с. 15].

Важливими для прогнозування майбутньої погоди були передбачення, основані на певних діях та спостереженнях, які проводились у переддень Нового року та в новорічну ніч. З огляду на характер цих дій можна виділити наступні методи прогнозування погоди та майбутнього урожаю:

Ворожіння по вуглинах. У новорічний ранок (або у передноворічну ніч) ґаздиня (чи господар) брала декілька вугликів із букових дров, кожен з яких відповідав певним предметам чи членам сім'ї, зокрема: «*На найстаршу особу в хижі, і на всю челядь, і на худобу, на дни цілого тижня і на ниву (сівбу) на кожне насіння особно*» [18, с. 37]. Залежно від того, як вуглик покривався попелом, робили висновок про наступний рік. Найкраще було, коли вуглик спопеліє повністю, адже це означало, що в наступному році все буде добре: «*Чоловік буде здоров, худоба так само, день буде погідний і красний*» [18, с. 37]. Зауважимо, що згадки про таке гадання відносно погоди зустрічаємо рідко. Водночас із описів інших народознавців зрозуміло, що таким типом прогнозування послуговувались переважно для передбачення саме людської долі чи майбутнього врожаю, і віра в те, що за допомогою вуглин можна здійснити правдиве передбачення, була доволі сильною [35, с. 194; 20, с. 84; 36, с. 84].

Ворожіння за допомогою цибулі. Цей спосіб був оснований на властивості цибулі втягувати сіль і виділяти при цьому рідину. Залежно від кількості цієї рідини прогнозували погоду на певний період. Володимир Шухевич описав побутування цього способу на Гуцульщині так: «*На ніч кладуть на землю 12 половиц перекроєної цибулі, яку посипують рівно солню; тих 12 куснів цибулі означують 12 місяців в році. Досьвіта на Новий рік дивляться, на якій цибулі сіль розпустилася; місяці, означувані отими цибулями, будуть мокрі, а тамті сухі*» [35, с. 195].

Звичай передбачати погоду таким способом був поширений і на інших теренах України, що дає підстави вважати його загальноукраїнським. Проте зустрічаються деякі особливості, які конкретизують те, яким чином це могло відбуватись. Зокрема, Іван Беньковський писав, що для передбачення погоди у волинян «[...]*береться цибулина, розрізається навпіл, і береться з неї 12 чашечок, які ставлять в один ряд. Кожній чашечці дається назва одного з 12 місяців року по порядку: січень, лютий і т. д. Потім у кожну чашечку кладеться грудочка солі, і так залишають чашечки на всю ніч перед новим роком. На наступний день дивляться, у якій чашечці під якою назвою місяця сіль розтанула — той місяць буде мокрий, а де сіль не розтанула — той місяць буде сухий*» [6, с. 5]. Аналогічний зміст такого способу передбачення описує і М. Дикарєв, але при цьому дещо деталізує. Зокрема, автор вказав, що чашечки цибулі на ніч ставили на комин, а вранці перевіряли, яка у них сіль. Більше того, етнограф зауважив, що сіль могла бути повністю розчинена, вогка або зовсім суха, — такі мають бути і місяці: «або сухі, або дощові, або гарні» [22, с. 19]. Щоправда, у літературі зустрічається згадка, що так могли передбачати погоду не на цілий рік, а лише на декілька днів наперед. Про побутування цього способу у Переяславському повіті писав Павло Чубинський: «*1-е січня Св. Василія. Напередодні цього дня кладуть декілька цибулин, посипаних сіллю. Вранці господар розглядає їх; якщо сіль на цибулині буде волога, то невдовзі потрібно очікувати невеликого дощу; якщо ж сіль дуже мокра — буде злива*» [33, с. 1]. Зазначимо, короткотермінове передбачення погоди за допомогою солі є достовірною прикметою, і саме спостереження за тим, як вона мокріє, дає підставу прогнозувати атмосферні зміни, які повинні статися у найближчому майбутньому [28, с. 284]. Відносно можливого довгострокового прогнозування, то, на жаль, ця прикмета не може бути пояснена з раціональної точки зору, оскільки виражає наявний атмосферний стан. Хоча поширення варіанту з довгостроковим передбаченням підтверджує, що ця прикмета була загальновідомою у різних регіонах України. Відомості про використання цього способу пророкування погоди зустрічаються й у інших народів Європи, зокрема про спосіб ворожіння за «цибулинним календарем» у румунів згадує Антоній Мойсей [25, с. 71], у поляків його було описано Шимоном Гоне-

[1] Слово «погода» вживалось у декількох значеннях, воно могло бути відображенням наявного атмосферного стану (коли кажуть: «добра погода»; «погана погода»), і так і просто часто вживалось як означення хорошої погоди без означуваного прикметника, таким чином «погода» — хороша погода.

том [37, s. 62], подібним чином прогнозували погодні зміни і словенці, але замість цибулин як ємність для солі вони використовували букові трісочки [39, s. 344]. Проте зауважимо, що цим способом поляки та словенці послуговувались у ніч перед Різдвом.

Передбачення, в основі яких були **спостереження за станом погоди, видимістю зірок, атмосферними опадами**. За допомогою таких спостережень, як і на Різдво, могли передбачати врожай певних культур, майбутні заробітки, стан здоров'я, початок війни. На Закарпатській Бойківщині вірили: «*Коли на Василя в ночи ясно і звіздяно, буде багато гороху і ягодів. Коли на Василя твердий мороз упаде, дуже уродить ся садовина*» [17, с. 6]. Схожі повір'я побутували і на Гуцульщині: «*На Василі як з долу ясно — то буде урожайливе літо, а як на долу хмарно, то буде літо нигодяне*» [26, с. 27]; «*Як на новий рік паде дощ, ворожать з того мир, як ухопить мороз — здоровя, а як паде сніг, то будуть добрі зарібки в слідуючім році*» [35, с. 202]; «*Якщо на Василія падає сніг, це має означати неспокій у краю і між цісарями, так само як і вітер у цей день. Війна буде, якщо на новий рік є буря*» [40, с. 26].

Важливість спостережень за погодою на Новий рік для передбачення урожаю підтверджується матеріалами з інших місцевостей України, причому об'єктами спостереження виступають також зірки, іній. Спостерігаючи за тим, як осідав іній, могли пророкувати урожай хліба, причому також для цього могли застосовувати спеціальну систему дій. Щоб визначити який «хліб» вродить найкраще, на Вороніжчині брали солому, ставили на ній пучками різні види збіжжя і залишали. На який пучечок на Новий рік випадав іній, те збіжжя мало вродити найкраще, і навпаки, ті, на які іній не випадав, могли не зародити [15, с. 114]. Схожим чином на Середньому Подніпров'ї спостерігали за інеєм на деревах, паморозь на Новий рік вважалась прикметою урожаю, а дерево без інею віщувало неврожай [23, с. 142].

При аналізі різдвяно-новорічного циклу погодніх передбачень в українців Карпат простежуємо певні схожі риси, притаманні як різдвяним гаданням, так і тим, які проводились у новорічну ніч:

Можливість прогнозування погоди на весь наступний рік, саме це є основним мотивом у прикметах і практиках, які проводились.

Практично однакові об'єкти спостереження і висновки, які побудовані на основі цих спостережень, для визначення урожайного чи неурожайного року.

Динаміка «стартів» прогнозування, а саме розбіжності у термінах прогнозування, які фіксуються як у межах певного етнографічного району, так і в межах ширшої територіальної одиниці. Причому, незважаючи на цю динаміку, суть самої формули прогнозування залишається однаковою (найяскравіше це продемонстровано прогнозуванням погоди на рік за допомогою дванадцяти днів).

З огляду на це можна припустити, що спершу була лише одна дата прогнозування, коли проводили ці дії та спостереження (гадання по цибулинах, вуглинах, дванадцяти днях, зорях і т. п.) і яка пізніше була зміщена на інший день, що могло відбутись внаслідок релігійної реформи чи зміни календаря. Зважаючи на таку гіпотезу, важливою є думка Михайла Грушевського. Вчений припустив, що в землеробському календарі українців новий річний календарний цикл розпочинався місяцем, який передував Різдвяним святам, на цей час припадав кінець одного господарського періоду і початок іншого. Цей цикл дослідник зіставив з римськими брумаліями[2]. На його думку, обряди цього календарного циклу концентрувались навколо свята Введення і з часом більшість із них перемістилася до різдвяного циклу. Саме свято Введення в дослідника виступає початком нового господарського року, що підтверджується, з одного боку, звичаєм полазника (першого гостя), з іншого — народними прикметами, які виділяють це свято як початок нового сезону [14, с. 173—174]. З цією думкою погоджується і дослідник народного календаря українців Карпат Ігор Чеховський [31, с. 165]. Народна метеорологія підтверджує гіпотезу вчених, оскільки передбачення погоди на певний відрізок часу проводилось саме у початок цього періоду, і це прямо пов'язує дії, спрямовані на прогнозування погоди, з «магією першого дня», яка, крім власне прогнозування, допомагала з'ясувати, яким буде урожай [29, с. 64].

Дещо повторюють вже вказані ворожіння на погоду та врожай, передбачення, в яких за основу спостережень брали стан погоди на день Водохреща. У

[2] Брумалії — свято на честь бога Діоніса, пристосоване до початку нового сільськогосподарського року, припадали на період з 21 листопада — 6 грудня [21, с. 17]

гуцулів в цей день було прийнято спостерігати за вітром: «*Як на Відорші вітрєно, то буде вітрєно цілий рік*»; «*Єк идут на проріз (освячувати воду на річку), а вітер ни гасит світло, то тот рік буде так само добрий на пасіку, бо не буде вітрєний*» [34, с. 31], відлига в цей день мала віщувати багато меду. На Закарпатській Бойківщині вважали, що як «*на Водощі велика студінь, тогди добрий рік буде*» [17, с. 6]. Схожі прикмети була записані і Василем Кравченком на Поліссі у с. Бехи: «*Як на Крещеніє (19 січня) мороз — здорове літо буде, пасмурно — літо гниле*»; «*Як на крещенську неділю мороз пече і нема снігу, то на Петра буде погода, а як метелиця, то буде дощ*» [7, с. 35]. Ці прикмети також засвідчують віру в залежність погоди в один день від погоди у інший.

Схожими рисами з прикметами — формулами прогнозування була наділена приказка, присвячена 29 січню: «*На Петра Вериги розбиваються криги*» та «*Петра Вериги або поставит, або поломит криги. На Петра Вериги не перуть*». В цей день, за церковним календарем, відзначають поклоніння чесним веригам (кайданам) святого апостола Петра.

На думку О. Воропая, «Петра Вериги» був останнім днем зими, що можна пояснити тлумаченням саме цієї приказки. Народознавець подав низку прикмет, приурочених до цього дня, зокрема: «*Якщо напередодні Петра Вериги ніч місячна і на небі видно зорі, літо урожайне буде, а рік — щасливий. Якщо ніч понура, то й рік понурий: неврожай, пошесть на худобу*»; «*Як мороз у цей день — то літом спека*» [13, с. 100]. Загалом вони повторюють вже наведені зразки, які стосувались Різдва, Нового року та Водохреща, що дає змогу припускати, що саме цей день, як, можливо, і Водохреща, первісно не використовувався для передбачення наступних погодніх змін. Це підтверджується як відсутністю прикмет у інших джерелах, так і іншими віруваннями, які побутували в цей період часу. Зауважимо, ця приказка, як і відзначення цього дня, є малопоширена. О. Воропай, подаючи її, покликався на два джерела, це: «Народний календар...» М. Зубрицького [18, с. 40] та «Українські приказки, прислів'я і таке інше» М. Номиса [30, с. 63]. Прикмети, які він приурочує до цього дня, записані ним від одного інформатора — Свирида Галушки. При аналізі матеріалів, використаних народознавцем, було з'ясовано, що ареалом поширення цієї паремійної формули була Західна Україна, і з великою долею вірогідності можна припускати, що вона побутувала саме на території Карпат та Прикарпаття. В інших записах кінця XIX — початку XX ст. приказка не згадується. Причому в тих матеріалах, де вона розміщена, жодних додаткових прикмет до неї не додано. Відносно самої формули, то вона, на нашу думку, може бути пояснена крізь призму інших обрядових дій, які проводились наприкінці січня і були повязані з днем Богоявлення (Водохреща). Згідно з народними уявленнями, після водосвяття заборонялось прати у річці, оскільки вода ще вважається свяченою. Нехтування такою забороною, на думку гуцулів, могло накликати на село бурю [26, с. 28]. Це табу могло накладатись на термін від одного до двох тижнів: «*Перше не прали на ріці від Водіхщ цілі два тиждні, бо сьвячена вода, повідали, а тепер тиждень не перуть*» [18, с. 39]; «*Дев'ять днів не можна прати ні в хаті, ні за хатою, бо вода свячена*» [4, с. 41]; «*То свячені води, то з тиждень у ріку не прали* [не прали на річці. — *П. Б.*], *бо там світять* [святять. — *П. Б.*] *і всі води свячені йдуть*» [4, с. 26]; «*По Йордану два тижні не можна було прати, бо казали, шо то свячена вода, то казали, шоб два тиждні не користатися тов водов, аби там конє не мити, корову не мити, бо гріх*» [4, с. 29]. День вериг св. Петра припадає на кінець дії заборони, і можна висловити припущення, що в цей день розбивали криги, щоб готуватись до прання на річці (хоча в сам день могли не прати), від чого, власне, і могла виникнути така приказка, також мотив розбивання (ламання чи спадання) суголосний з апокрифічними оповідями про вериги св. Петра, а отже ця дата не є календарною віхою рівня Різдва чи Нового року.

Важливим для прогнозування погоди та майбутнього врожаю було також свято Стрітення (15 лютого за новим стилем). У цей день, згідно з народними уявленнями, зустрічаються зима і літо та змагаються між собою. Залежно від результатів цієї зустрічі прогнозували швидкий прихід літа або, навпаки, затяжні холоди. В прогнозуючій практиці це вилилось у побутуванні деяких народних прикмет, найпоширенішою з яких була: «*Як на Стрітення півень нап'ється, то до Юрія віл напасеться*». Ця прикмета, в основі якої лежало спостереження

за станом погоди впродовж дня, була поширена на всій території України і має доволі неоднозначне тлумачення. Із наявних джерел та літератури зрозуміло, що цією прикметою пояснювали як ранній прихід весни, так і могли означувати затяжну зиму.

Для ілюстрації цієї неоднорідності наведемо зразки прикмет, які були зафіксовані під час польових експедицій 2005—2011 рр. на теренах Бойківщини, історико-етнографічної Волині, а також матеріали, опубліковані сучасними дослідниками. Інформатори, розповідаючи про цю прикмету, зазначали: «*Якщо на Стрітення тепло, то до Великодня вже буде багато трави і можна буде пасти худобу*» (Старосамбірський р-н Львівської обл.) [1, с. 26]; «*Як на Стрітення мороз, то буде ше шість неділь мороз, а як вода така, шо кажуть, як півень напється води, то буде весна рання*» (Кременецький р-н Тернопільської обл.) [2, с. 20]; «*Що зустрічається зима з літом. Казали, як зима перемагає, то вже буде літо. Як на Стрітення півень води нап'ється, то на Юрія віл трави напасеться*» (Богородчанський р-н Івано-Франківської обл.) [3, с. 43]; «*Стрітення — казали, шо стрічається зима з літом. Як на Стрітення сніг, то ціле літо таке буде непогода*» (Богородчанський р-н Івано-Франківської обл.) [3, с. 83]. На Самбірщині вважали, що якщо на Стрітення «*зі стріх потече, то сі зима приволоче. То буде довше зима*» [5].

Олександр Васянович, дослідник традиційної метеорології поліщуків, аналізує цю прикмету так: «День Стрітення посідає важливе місце в народному календарі [...], якщо було тепло, капало зі стріхи або йшов дощ, то вважали, що перемогло літо, то ж варто очікувати гарної весни. Коли ж було холодно або йшов сніг, то переважила зима і вона ще довго тривалий час володарюватиме». Що цікаво, етнограф на підтвердження своїх слів наводить низку прикмет, записаних ним під час експедиційного дослідження Полісся, в яких також є суперечності: «*Як на Стрічання п'євень води нап'ється, до хазяїн гора набереться.* **Бо не скоро буде лєто**»; «*Як на Стрічання п'євень напється води, то буде тепла весна*» [10, с. 77; 8, с. 56; 9, с. 87].

Для того, щоб з'ясувати, яке тлумачення цієї прикмети може бути більш вірогідним для майбутнього прогнозування, ми спробували здійснити аналіз інформації про Стрітення у працях, що були опубліковані в середині XIX — на початку XX ст., а також зіставити цю формулу прогнозування з іншими, які теж були приурочені до цього свята.

У М. Зубрицького вказано: «*На Стрітення зима з літом ся стрітила. Коли на Стрітення мороз переможе тепло, то борше буде літо; а коли тепло переможе мороз, довше подержит зима*» [18, с. 40]. Схожий варіант знаходимо у «Гуцулах» Р. Кайндля: «*Якщо в цей день відлига, то з одного боку треба сподіватись, що рік буде багатий медом, з іншого — що пізно настане весна*» [20, с. 86]. А в праці Броніслава Густавіча вказано, що як на «*громничну мороз, готуй, хлопе, віз, як на громничну з даху тече, то ще надовго зима приволоче*» [37, с. 74].

Згідно з описом Михайла Максимовича: «*Хуртовина цього дня вважається прикметою непогідної весни. Якщо буде на Стрітення мороз, то ждуть ранньої весни, а коли із стріх вода капле, то зима капатиме*» [23, с. 143]. За свідченням Миколи Маркевича: «*Це день, коли зима зустрічається з літом, якщо в цей день відлига і вода капає з дахів, зі стріх, то зима ще пролежить, якщо ж мороз, то весна наступить рано*» [24, с. 53].

На користь того, що ця прикмета вказує на кінець зими, є інформація у календарі Михайла Пйотровського з Овруччини (Середнє Полісся): «*Коли в цьому дні буває так тепло, що зо стріхи тече вода і сінешній поріг мокрий настільки, що вже в ньому когут може напитись води, це означає, шо незабаром рік буде теплий та врожайний. Також пасічники ворожать і з того, що цей рік буде добрий на бджоли. Але якщо на цьому дні буває холодно й мороз, то, згідно з думкою нашого селянина, це значить, що ще довго протягнеться зима й санна дорога триватиме ще стільки часу, скільки тривала до цього дня. Звідсіль і приповідка «громниця — зими половиця*» [11, с. 296]. Відомості про таку прикмету у гуцулів знаходимо також у А. Онищука: «*Як на Стрітення тепло, то перемагає літо, а як би нігде не капнула стріха, то зима мусит ше додержати. Бо то в той день стрічаєсі зима на літом та й муцуют сі, котра котрого переможе*» [26, с. 29].

Аналіз наведених матеріалів показує, що ця прикмета вже в середині XIX ст. трактувалась неоднозначно. Проте, крім цієї прикмети, до дня

Стрітення були приурочені й інші спостереження, на основі яких також могли передбачати майбутній стан погоди чи урожай.

Одним із таких прикмет-передбачень жителів Карпат та Прикарпаття було спостереження за поведінкою ведмедів на день Стрітення. Згідно з відомостями, які зафіксував Р. Кайндль, вважалось, що якщо «*в день Стрітення ясно і сонячно, то ведмідь повинен вийти з свого барлогу, щоб краще доглянути його, якщо ж у цей день холодно, то ведмідь з барлогу не виходить, але швидше настане весна*» [20, с. 86]. Схожий варіант цієї прикмети було записано Зігмундом Верчовським у Тарнобжеському повіті в Західній Галичині (сучасне Підкарпатське воєводство, Польща) [40, s. 194] та Б. Густавічем на Лемківщині [37, s. 74]. Згадки про поширення таких спостережень фіксуються і в наш час, зокрема, на Богородчанщині вважають: «*На Стрітення, як сонце гріє — як медвідь видить свої тіні, то ше буде негода, ше він сховається. А як не видить тіні, то скоро весна буде*» [3, с. 20]; «*Та як [на Стрітення] студінь, то, чую, люди кажуть: ой, буде ведмідь буду* [барліг. — *П. Б.*] *валєти, бо дуже студінь. А як тепло, то буде будувати, бо потім ще буде студінь*» [3, с. 50].

Важливим аспектом, який певною мірою підтверджує думку про те, що відлига на Стрітення означала продовження зими, є прикмети-передбачення, за допомогою яких визначали успіх у господарському році чи сезоні. Такими прикметами виступали: «*Як нап'ється півень води, набереться орач біди*». Згідно з поясненням Павла Чубинського, відлига віщувала затяжну зиму і господарі мусили зберігати пашу та хліб [32, с. 6]. Дещо розширеним варіантом цього передбачення є прикмета, записана В. Кравченком: «*Як на Стрітеніє нап'ється півень води під порогом, то за півня можна хліб купити, буде дешевий хліб, а як віл нап'ється, то й за вола трудно купить*» [7, с. 35]. На Лемківщині вірили, що якщо капає зі стріхи, то викапає усе сіно із стайні, тобто буде ще довго холодно [27, с. 132].

Крім передбачень, пов'язаних з відлигою, з днем Стрітення були пов'язані ще деякі прикмети, за допомогою яких могли передбачати майбутній урожай окремих культур. Для цього могли спостерігати за тим, коли падає сніг у цей день: «*Коли на Стрітення сніг рано паде, раннє сіяння буде добре, коли із полудня паде — пізніше сіяння удасться, а коли лиш із вечора паде, пізнє сіяння буде добре*» [17, с. 6]. Довгі бурульки на даху обіцяли хороший урожай моркви, а іній на деревах віщував багато фруктів [37, s. 74]. Цікавий спосіб передбачення майбутнього урожаю, що побутував у гуцулів, був описаний В. Шухевичем. Згідно з цим способом, на Стрітення на дворі клали яйце. Якщо воно тріскало [очевидно від морозу. — *П. Б.*], то це мало означати хороший урожай кукурудзи, якщо ж ні — мав бути хороший урожай картоплі чи хліба [34, с. 210].

Аналізуючи стрітенський цикл погодніх передбачень, можна зробити наступні висновки:

• Основною ідеєю стрітенських прикмет було прогнозування затяжної зими чи ранньої весни;

• Об'єктом спостереження у цьому випадку міг бути стан погоди (відлига чи мороз) та поведінка певних тварин. З огляду на поширеність формули «*якщо півень нап'ється на порозі...*» зрозуміло, що таким об'єктом, як правило, виступали свійські птахи.

• Уже за матеріалами з середини XIX ст. простежується неоднозначне трактування прикмет стрітенського циклу. Ця неоднорідність зустрічається в окремо взятих етнографічних районах, тому, на нашу думку, її не можна сприймати як локальний варіант побутування цієї формули прогнозування. Неоднозначне тлумачення цієї прикмети може свідчити про те, що вже в XIX ст. її первісне пояснення було призабуте. Внаслідок цього вона саме в такому стані була записана дослідниками календарної обрядовості.

• Більш поширеним варіантом була прикмета, згідно з якою відлига на Стрітення означає продовження зими. Це підтверджується записами М. Максимовича, М. Маркевича, П. Чубинського, Р. Кайндля, М. Зубрицького. Також саме таке трактування збігається із супутніми прогнозуваннями за поведінкою диких тварин, та приказками, які були своєрідними прикметами — передбаченнями («*Як нап'ється півень води — набереться орач біди*»; «*На Стрітення як з стріх потече, то ся зима приволоче*»).

Можемо констатувати, що різдвяно-стрітенський цикл погодніх передбачень займав важливе місце в обрядовій практиці населення Карпат. Метою дій та спостережень, які проводились, було довготермінове прогнозування погоди на цілий наступний рік (різдвяно-новорічний цикл) та прийдешню весну

(стрітенський цикл). Також не менш важливим був цей період для прогнозування майбутнього урожаю чи долі людини у наступному році.

На основі проаналізованого матеріалу зрозуміло, що карпатський матеріал дуже тісно переплітається з фактичним матеріалом з інших етнографічних районів України і є цінним джерелом для уточнення тих прогнозуючих практик, які мають неоднозначне тлумачення.

1. Архів Львівського національного університету імені Івана Франка (далі — Архів ЛНУ імені Івана Франка). — Ф. 119. — Оп. 17. — Спр. 118 Е. — 27 арк. (Польові етнографічні матеріали до теми «Народна метеорологія», зафіксовані студентом третього курсу Біляковським Петром Володимировичем 6—21 липня 2005 р. у Старосамбірському районі Львівської області).
2. Архів ЛНУ імені Івана Франка. — Ф. 119. — Оп. 17. — Спр. 148 Е. — 46 арк. (Польові етнографічні матеріали до теми: «Народна метеорологія», зафіксовані студентом четвертого курсу Біляковським Петром Володимировичем 6—21 липня 2006 р. у Кременецькому районі Тернопільської області).
3. Архів ЛНУ імені Івана Франка. — Ф. 119. — Оп. 17. — Спр. 254 Е. — 90 арк. (Польові етнографічні матеріали до теми: «Весняна календарна обрядовість», зафіксовані студентом третього курсу Пуківським Юрієм Володимировичем 10—24 липня 2008 р. у Богородчанському районі Івано-Франківської області).
4. Архів ЛНУ імені Івана Франка. — Ф. 19. — Оп. 17. — Спр. 246 Е. — 51 арк. (Польові етнографічні матеріали до теми «Народні вірування, пов'язані з погодою», зафіксовані студентом п'ятого курсу Біляковським Петром Володимировичем 10—18 липня 2008 р. у Богородчанському районі Івано-Франківської області).
5. Архівні матеріали з особистого архіву автора. (Польові етнографічні матеріали до теми «Народна метеорологія», зафіксовані Біляковським Петром Володимировичем 6—10 липня 2011 р. у Самбірському та Дрогобицькому районах Львівської області).
6. *Беньковський Ив.* Поверья, обычаи, обряды, суеверия и приметы, приуроченные к «Риздвяным Святам» / Ив. Беньковский // Киевская старина. — 1896. — Т. LII. — Кн. 1. — С. 1—9.
7. *Васянович О.* Народна метеорологія у науковому доробку Василя Кравченка / О. Васянович // Матеріали до української етнології : зб. наук. праць. — К. : Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України, 2003. — Вип. 3 (6). — С. 33—38.
8. *Васянович О.* Народні метеорологічні знання поліщуків / Олександр Васянович // Берегиня. — 2005. — № 2 (45). — С. 53—64.
9. *Васянович О.* Метеорологічні прикмети в народному календарі українців Полісся / Олександр Васянович // НТЕ. — 2005. — № 2. — С. 86—92.
10. *Васянович О.* Якщо кіт качається в клубок... (метеорологічні знання та вірування жителів Малинщини) / Олександр Васянович // Берегиня. — 2003. — № 4. — С. 15—22.
11. *Возняк М.* Народний календар із Овруччини 50-х років XIX століття у записі Михайла Пйотровського / Михайло Возняк // Записки Наукового товариства імені Шевченка / ред. Р. Кирчів, О. Купчинський. — Львів, 1995. — Т. CCXXX : Праці Секції етнографії та фольклористики. — С. 303—351.
12. *Волеваха М.М.* Атмосферні явища і прикмети погоди / М.М. Волеваха. — К. : Радянська Україна, 1958. — 32 с.
13. *Воропай О.* Звичаї українського народу / О. Воропай — К. : Школа, 2009. — 384 с.
14. *Грушевський М.* Історія української літератури / Михайло Грушевський ; упоряд. В.В. Яременко ; авт. передм. П.П. Кононенко ; приміт. Л.Ф. Дунаєвської. — К. : Либідь, 1993. — Т. 1. — 392 с. — (Літературні пам'ятки України).
15. *Дикарєв М.* Народний калєндар Валуйського повіту (Борисівської волости) у Вороніжчині / Митрофан Дикарєв // Материяли до українсько-руської етнольогії. — Львів, 1905. — Т. VI. — С. 114—204.
16. *Жарков С.Н.* Народные приметы и предсказания погоды. В помощь учителю при проведении с учащимися наблюдений над погодой / С.Н. Жарков — М. : Государственное учебно-педагогическое издательство министерства просвещения РСФСР, 1954. — 168 с.
17. *Жаткович Ю.* Замітки етнографічні з Угорської Руси / Юрій Жаткович // Етноґрафічний збірник. — Львів, 1896. — Т. II. — С. 1—38.
18. *Зубрицький М.* Народній календар, народні звичаї і повірки, прив[']язані до днів в тиждни і до рокових сьвят (Записані у Мшанци Староміського повіту і по сусідніх селах) / Михайло Зубрицький // Матеріяли до українсько-руської етнольоґії. — Львів, 1900. — Т. III. — С. 33—60.
19. *Ількевич Г.* Галицькі приповідки та загадки / Григорій Ількевич. — Відень, 1841. — 125 с.
20. *Кайндль Р.Ф.* Гуцули: їх життя, звичаї та народні перекази / Р.Ф. Кайндль; пер. з нім. (за вид. 1884 р.) З.Ф. Пенюк ; післямова О.М. Масана. — Чернівці : Молодий буковинець, 2000. — 208 с. : іл.
21. *Ковальчук Я.* Свята на Україні у звичаях та забобонах / Я. Ковальчук. — Харків ; К. : Державне видавництво України, 1930. — 111 с.
22. *Крамаренко М.* [Дикарєв М.] Різдвяні сьвятки в станиці Павлівській Єйського одділу, на Чорноморії / М. Крамаренко // Етнографічний збірник. — Львів, 1895. — Т. 1. — С. 1—24.
23. *Максимович М.* Дні та місяці українського селянина / Михайло Максимович ; упоряд., перек. з рос.,

вступ. стаття та прим. В. Гнатюка. — К. : Обереги, 2002. — 189 с.
24. *Маркевич Н.А.* Обычаи, поверья, кухня и напитки малороссиян / Н.А. Маркевич // Українці: народні вірування, повір'я, демонологія / упоряд., прим. та біографічні нариси А.П. Пономарьова, Т.В. Косміної, О.О. Боряк. — К. : Либідь, 1991. — С. 52—169. — (Пам'ятки історичної думки України).
25. *Мойсей А.* Магія і мантика у народному календарі східнороманського населення Буковини / Антоній Мойсей. — Чернівці : Друк-арт, 2008. — 320 с.
26. *Онищук А.* Народний календар. Звичаї й вірування прив[']язані до поодиноких днів у році, записав у 1907—1910 р. в с. Зелениці, Надвірнянського пов. / Антін Онищук // Матеріяли до української етнолоґії. — Львів, 1912. — Т. XV. — С. 1—61.
27. *Остапик О.В.* Одиниці виміру, народні прикмети та народний календар / О.В. Остапик // Лемківщина. Історико-етнографічне дослідження: в 2 т. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 2002. — Т. 2 : Духовна культура. — С. 127—137.
28. *Скрипник Г.* Народна метеорологія / Г. Скрипник // Українці: історико-етнографічна монографія : у 2 кн. — Опішне : Українське народознавство, 1999. — Кн. 2. — С. 284—285.
29. *Токарев С.А.* Приметы и гадания / С.А. Токарев // Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы: Исторические корни и развитие обычаев. — М. : Наука, 1983. — С. 55—67.
30. Українські приказки, прислів'я і таке інше. Уклав М. Номис / упоряд., приміт. та вступна ст. М.М. Пазяка. — К. : Либідь, 1993. — 768 с. (Літературні пам'ятки України).
31. *Чеховський І.Г.* Демонологічні вірування і народний календар українців Карпатського регіону / І. Чеховський. — Чернівці : Зелена Буковина, 2001. — 303 с. — (Синкретизм і традиція в культурі населення Українських Карпат і Середнього Подністров'я).
32. *Чубинский П.П.* Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край, снаряженной Императорським Русским географическим обществом. Юго-Западный отдел. Материалы и исследования / П.П. Чубинский. — СПб., 1872. — Т. 3 : Народный дневникъ. — 486 с.
33. *Шекерик-Доників П.* Рік у віруваннях гуцулів (вибрані твори) / Петро Шекерик-Доників. — Верховина : Гуцульщина, 2009. — 352 с.
34. *Шухевич В.* Гуцульщина. Ч. 4 / Володимир Шухевич // Материяли до українсько-руської етнольоґії. — Львів, 1904. — Т. VII. — 272 с. : іл.
35. *Falkowski J.* Na pograniczu Lemkowsko-Bokowskiem: zarys etnograficzny / Jan Falkowski, Bogdan Pasznycki. — Lwów, 1935. — 126 s.
36. *Gonet S.* Kilka szczegółów z wierzeń ludu / Szymon Gonet // Lud : Kwartalnik etnograficzny. — Lwów, 1896. — T. 2. — S. 62—63.
37. *Gustawicz B.* O ludzie Podduklańskim W ogólnosci, a Iwoniczanacn w szczególności / Bronislaw Gustawicz // Lud : Kwartalnik etnograficzny. — Lwów, 1900. — T. 6. — S. 36—80.
38. *Miklawiec P.* Zwyczaje, zabawy i zabobony ludu słoweńskiego w południowej Styryi / Piotr Miklawiec // Lud : Kwartalnik etnograficzny. — Lwów, 1902. — T. 8. — S. 337—350.
39. *Waigel L.* O huculach. Zarys etnograficzny / L. Waigel. — Kraków, 1887.
40. *Wierzchowski Z.* Materyjały etnograficzne z powiatu Tarnobrzeskiego i Niskiego w Galicyi / Zygmund Wierzchowski // Zbiór wiadomości do antropologii krajowej. — Kraków, 1890. — T. XIV. — S. 145—251.

Petro Bilyakovskyy

ON CHRISTMAS-CANDLEMAS CYCLE OF WEATHER FORECASTS IN CARPATHIAN UKRAINIANS' TRADITIONAL FOLK CALENDAR

The article written on the basis of field data, published sources and historiography has brought some results of analytic studies in the long-term means of weather forecast in connection with winter cycle of calendar holidays. The main means of forecasts as well as objects of observation have been described and characterized. The significance of forecasts as for agricultural works has been investigated.

Keywords: Candlemas, Christmas, forecast, calendar, weather.

Петр Биляковский

РОЖДЕСТВЕННО-СТРЕТЕНСКИЙ ЦИКЛ ПОГОДНЫХ ПРЕДСКАЗАНИЙ В НАРОДНОМ КАЛЕНДАРЕ УКРАИНЦЕВ КАРПАТ

В статье на основе полевых материалов, опубликованных источников и историографии автор анализирует долгосрочные способы предсказания погоды, приуроченные к зимнему циклу календарных праздников. Характеризует основные способы предвидения и объекты наблюдений. Исследовано значение предсказаний для сельскохозяйственных работ.

Ключевые слова: Рождество, Стретение, предсказание, погода, календарь.



Віктор НЄМЄЦ

ЕТАП ВИВІДУВАННЯ У СТРУКТУРІ ТРАДИЦІЙНОГО ВЕСІЛЛЯ ІСТОРИКО-ЕТНОГРАФІЧНОЇ ВОЛИНІ: НОМІНАЦІЇ, ФОРМИ, АТРИБУТИ (друга пол. XIX — поч. XX ст.)

У статті на основі польових етнографічних матеріалів і опублікованих джерел та історіографії аналізуються номінації, форми та атрибути весільного етапу вивідування на теренах етнографічної Волині. Результати дослідження мають допомогти у визначенні місця волинського весілля в типологічній класифікації українського весільного обряду.

Ключові слова: вивідування, локальні назви, форми, атрибути.

У всіх слов'янських народів, в тому числі й в українців, першою зустріччю представників родин майбутніх молодят вважалося вивідування. Ініціатором такого контакту був наречений та його родина, які хотіли довідатись про наміри батьків молодої щодо ймовірного шлюбу [11, с. 21]. Попередньо засилаючи до дівчини когось із своїх родичів (найчастіше — тітку, сестру, часом матір [16, с. 63]) як медіатора, парубок тим самим убезпечував себе від несподіваної і неприємної відмови під час сватання. З цієї точки зору вивідування було свого роду санкцією на засватування хлопцем дівчини. Примітно, що у сербів Метохії функція вивідування покладалася на дядька молодого по материнській лінії [12, с. 100], що, на наш погляд, можна розглядати як прояв авункулату [25, с. 603]. Найдавніші відомості про етап вивідування на теренах Волині зустрічаємо вже у матеріалах, зафіксованих як українськими, так і польськими народознавцями в другій половині XIX століття. Одним з перших звернув на нього увагу польський краєзнавець Тадеуш Стецький, означивши його «змовинами» [34, s. 65], що відбувалися наступним чином: хлопець посилав до хати своєї обраниці старшу, досвідчену жінку; у випадку позитивного результату вивідин жінка чимдуж поспішала до парубка, щоб повідомити йому щасливу новину. Прощаючись з батьками дівчини і відповідаючи на їхнє запрошення, вона відказувала: «*Та прийду, прийду незабаром помагати коровай місити...*» [34, s. 66]. Аналогічна назва була виявлена нами на території Шумського району Тернопільської області (центральна частина Волині): «*На змовини ходили, оприділили на коли сватання, та й сватали*» [1, с. 7], «*то [коли] хтось з роду [йде] — то то змовини, а сватання — то як два мужчини прийде*» [1, с. 15], «*[...] посилали чоловіка на змовини. Пішов, розпитався там, і сказали, коли можна прийти на сватання*» [1, с. 67]. Інший відомий польський вчений Оскар Кольберг в описі весілля з теренів етнографічної Волині, прилеглих до Холмщини (Лівобережного Побужжя), подає назву «змовини» як найменування етапу, що за змістом і складом учасників нагадує заручини: молодий брав зі собою старосту, старостину, дружбу, старшого свата, хорунжого, музик і йшов до хати молодої, що чекала на нього зі своїми гостями [31, s. 35]. Натомість, український дослідник Павло Чубинський в матеріалах з північних районів центральної Волині наводить локальну назву

«змовини» на означення сватання, а попередній етап подає як «розвідки», функцію вивідування в яких, як і за даними Т. Стецького, виконувала старша жінка: в перемовинах з батьками дівчини вона послуговувалася тією ж алегоричною промовою (про загублену теличку і т. п. — *В. Н.*), яку зазвичай використовували свати. В той же час, на теренах центральної частини Волині етап вивідування спорадично називався «договорами» [2, с. 14].

Часом деякі іноземні народознавці, фіксуючи в своїх записах присутність етапу вивідування в структурі весільного обряду Волині, втім, не наводили його локальної назви, а лише застосовували відповідник з рідної для них мови. До прикладу, польська дослідниця Ванда Малиновська, описуючи етап вивідування в селі Кудинівцях Золочівського повіту (зараз — село Кудинівці Зборівського району Тернопільської області), що на Волинсько-Опільському пограниччі, називає його «zwiady» [32, s. 244]. В перекладі з польської мови «zwiady» — дії, спрямовані на отримання попередньої інформації перед початком якоїсь справи [30, s. 1395]. Інакше кажучи, ця дефініція відображає суть етапу вивідування, тобто з'ясування намірів родини молодого щодо можливого весілля. Крім того, згаданий етап побутував фактично на всій території Польщі, де був відомий під назвою «zwiady» на Краківщині, Сандомирщині і в Мазовії [28, s. 31]. До слова, роль «вивідувача» на Золочівщині виконував той самий поважний господар, який згодом йшов з молодим сватати дівчину [32, s. 244].

Наявний масив джерел дає змогу виокремити три основні форми, яких зазвичай набував етап вивідування на теренах Волині в другій половині XIX — на початку XX століття:

1. Попередня домовленість про весілля між родинами хлопця і дівчини, що здійснювалася за посередництвом третьої особи (представника роду, сусіда тощо). За даними польського краєзнавця Броніслава Сокальського у селах Сокальщини (галицька частина Волині) вивідування було окремим етапом, що передував «зальотам», тобто сватанню [33, s. 94]. За його словами коли парубок вирішував одружитись на обраній дівчині, то перш ніж свататись, посилав до неї когось із родичів (чоловіка або жінку) з метою з'ясування її намірів [33, s. 94]. Також на Сокальщині функцію вивідування міг виконувати й зовсім чужий чоловік, якого згодом на весіллі називали дружбою. Цікаво, що цей чоловік, розмовляючи з батьками дівчини, не мав права перейти за сволок її хати — в іншому випадку молодиця була б змушена відмовитися від весілля з даним парубком [14, с. 129]. Як стверджує білоруський дослідник Альберт Байбурін, поперечне розташування сволока зумовило те, що йому приписують роль символічної межі між «внутрішньою» («передньою») і «зовнішньою» («задньою») частинами хати [9, с. 145]. Гість (тобто чужий, в тому числі й етимологічно), зайшовши до хати, не повинен був переходити за сволок без запрошення господарів. Як бачимо, в такій ролі опиняється посланець від молодого, оскільки майбутнє весілля на момент початку вивідування ще не було доконаним фактом. Вважалося, що у випадку порушення цієї заборони в домі молодого не буде ладу. Подекуди в західній частині Волині зустрічаємо спеціальні найменування «вивідувачів», як, наприклад, в селі Нестаничі Радехівського району, де посланця від родини молодого називали «райбідою» [8, с. 145], оскільки він «*рає* (старається. — *В. Н.*), *аби женилися. Втрясає: ти, дівчино, йди за него, бо то добрий. А «біда» — бо то не завжди виходило добре...*» [4, с. 106]. На цих же теренах «райбіду» могла спорадично засилати й сторона молодої, але судячи зі свідчення інформатора, подібний варіант вважався дещо непристойним: «*Переважно від хлопця йшов той посланець. Було так, що від дівчини, але то вже секрет, бо то було не гоноровo. Як якийсь такий плохий хлопець, а дівчина ще трохи хитріша, хоче туди попасти, то каже: «О, там від Парані, чи від Ганнусі до того Йося там ходили вже договорюваться*» [4, с. 106]. Як уже зазначалося, в ролі медіатора між родами хлопця і дівчини могла бути й жінка: «*Йде жінка і питається, чи можна прийти в зальоти. А як молода не хоче, то й крутить, знаєте... Але вже таке: як прийшла та жінка, то її вже вкрутять, ту молоду, шоб вже вона пішла [заміж]*» [7, с. 34]. «*Прямо так посилає жінку. Питається, чи вона [молода] согласна йти. Вона з молодою, з тею дівчиною, поговорить*» [7, с. 47].

2. Вивідування, яке здійснювали батьки парубка. Звичаєве право українців, зокрема й воли-

нян, засвідчувало, що кожна людина належить до певного роду і користується правами певної соціальної категорії. Соціальні ж зв'язки зберігають природний, органічний характер, а відтак, будь-який вибір, особливо шлюбний, так само враховує інтереси роду, родини, норми честі. Тому очевидно, що одним із найважливіших пріоритетів етапу вивідування було рішення батьків хлопця і дівчини. Непокора молодих в даному питанні могла вилитися не лише у відмову батьківського благословення на шлюб, а й у позбавлення частки майна, віна, посагу, передусім — землі, як запоруки добробуту будь-якої сільської родини. Вважалося, що батьки «*більше прожили на світі, більше людей бачили і краще їх знають*» [26, с. 38], а тому просто не могли обрати для своїх дітей недостойних наречених. Пріоритет батьківського вибору підтверджують численні свідчення інформаторів з різних районів Волині: «*Колись так, з родини якої ти: в мене є син, а в тебе дочка. То [йдуть] питають, з якої родини, чи не п'яниця*» [1, с. 30], «*батьки собі раніше зв'язуються*» [1, с. 44], «*так було, що та молода хотіла, чи не хотіла, а тато з мамою сказав, що він пристойний, що ми віддаєм — і підеш*» [1, с. 72], «*От тепер: хлопець з дівчиною знакомий і тоді вже вони женяться. А колись було іначе — як батьки хочуть*» [7, с. 127]. «*Є таке, що примушували батьки виходити замуж. Вона не хоче його, а батьки заставляли*» [3, с. 2]. «*Бере сина фурою везе, батько. Ну, і вже на приметі якусь вони дівчину знають. Приїжджає і каже: «Ой, доню, шо ж робити?! Кінь на дорозі, і треба сміття, шоб підкормити того коня». А вона пішла, віддала кучу сміття. Поїхали далі. Поїхали далі ше там туди шукать. Знов те саме каже. З неї хазяйки не буде; як вона позмітала стільки сміття в хаті, то яка з неї буде господиня?! То тепер то не так, а колись треба, шоб в дворі була хазяйка. Їдуть далі. Ну, далі знов таке саме. Їдуть вже до третьої. Заїжджають, заходять. А вона каже: «Ой, не знаю, — я вам нічого не поможу». — «Ну та як?. — «У мене сміття нема». А він каже: «Ну хоч жменьку». — «Ну, я подивлюся». Ходила-ходила, стрясала: «В мене нема, не обіжайтеся. Рятуйте чим хочете свого коня, — в мене нема». — Ну, він тоді каже до свого сина: «Ото буде жінка, ото буде хазяйка, ото буде чистоплотна жінка. Оту треба взяти». Ну, як батьки сказали, так було*» [1, с. 72].

3. Вивідування, яке здійснював парубок особисто. Нерідко на теренах Волині молодий і сам, без відома батьків, міг обирати собі наречену. Причому часом цей вибір ґрунтувався не стільки на почуттях до певної дівчини, скільки на розмірі приданого, яке за нею давали, зокрема — земельного наділу: «*Як має дівка багато землі, то кавалєр приходе до неї в свати, а та, шо не має землі, та бідна, то ту так скоро не сватають*» [3, с. 50], «*брали багатших, шоб земля була*» [5, с. 21], «*то так вибирають: хай буде сліпа [дівчина] на єдно око, аби тілько поле було*» [6, с. 33]. Проте траплялися й виняткові ситуації, як, наприклад, в одному зі сіл центральної частини Волині: «*Мій батько як брав матір, то сім років батьки не розрішали йому брати, бо бідна була, а хтіли багату. А він не хтів, хтів таку, яку він любить. Сім років не міг взяти, ходив. Але добре, що він все-таки взяв, шо він хотів. Хотіли колись з полем. То батько сказав, що «поле полем, а чорт перед очима буде, — я не хочу». Та й взяв такую, яку він хтів*» [6, с. 59]. Втім, фактор наявності значних земельних угідь як критерій вибору нареченої був цілком нівельований радянською владою внаслідок політики розкуркулення і колективізації в 30—40-х рр. ХХ ст. — спочатку на східній частині етнографічної Волині, а згодом і на західній та центральній, які з 1921 до 1945 рр. входили до складу Польщі [19, с. 147]. Цікавий різновид вивідування за безпосередньої участі парубка був зафіксований дослідницею Іриною Несен в одному із сіл Славутщини (центральна частина Волині): хлопець приносив сумку з хлібом і вішав на кілок у сінях хати своєї обраниці. Через кілька днів навідувався знову. У випадку, коли торба лишалася на своєму місці, це було йому знаком негативного ставлення батьків дівчини [22, с. 31].

Як уже згадувалося, в другій половині XIX — на початку XX століття етап вивідування був невід'ємним елементом передвесільного циклу не лише на Волині, а й майже повсюдно в Україні. Зокрема, на Поліссі, що межує з Волинню на півночі, зустрічаємо значно більше локальних назв етапу ви-

відування. Серед них на Західному Поліссі — «пирипитки» [17, с. 185], в Центральному Поліссі — «попіти» [24, с. 40], «попітки» [23, с. 92], «умовини» [21, с. 298], «нагляди» [22, с. 30], «запіти» [22, с. 30], «закази» [22, с. 30], на лівобережному Поліссі — «допитки» [20, с. 71], на білоруському Поліссі — «допити» [18, с. 15], «допитини» [18, с. 15]. Так само, як і на Волині, на Поліссі вивідування нерідко було прерогативою жінок. До прикладу, на Берестейщині (Західне Полісся) «пирипитки» відбувалися серед тижня (середа, четвер), а в ролі вивідувачів зазвичай виступали тітки парубка [17, с. 185]. За свідченнями І. Несен [22, с. 30] та С. Двораковського [29, s. 281], в Центральному Поліссі попередню домовленість з батьками молодої укладали переважно мати і хрещена, хоча іноді, як і на Волині, траплялися випадки вивідування чоловіками (батько, хрещений) [22, с. 30].

Важливого значення вивідуванню як можливості запобігання ганьби під час сватання надавали й на теренах Опілля та Поділля, суміжних з Волинню на півдні. Так, в одному з найдавніших описів подільського весілля етнографа і громадського діяча Ігнатія Галька [10, с. 122] етап вивідування розглядається як перший офіційний контакт сторони молодого з родом молодої. За словами автора, парубок, маючи на меті з'ясувати наміри дівчини та її родини щодо шлюбу, засилав до неї якогось чоловіка [15, с. 7]. Якщо ж подібний візит виявлявся негативним для хлопця, сільська молодь, щоб виставити його на посміховисько, споруджувала наступного дня біля корчми величного солом'яного макогона [15, с. 8], що за їхнім задумом мало б підкреслити те, що цей парубок «облизав макогона», тобто отримав відмову. На Правобережному Середньому Подніпров'ї, що прилягає до Волині на сході, вивідування часом структурно поділялося на дві частини: спочатку до родини молодої навідувався посланець (сват, або сваха) від роду молодого, а згодом, у випадку позитивної реакції на цей візит, відбувалася зустріч між батьками молодих у корчмі, під час якої узгоджувалося питання приданого, а також призначався день, коли молодий мав прийти зі сватами по рушники [13, с. 52]. Що цікаво, посередниками при такій зустрічі батьків найчастіше виступали згадані сват, або сваха [13, с. 52].

Головним атрибутом етапу вивідування на теренах України слід вважати хліб, який батьки молодої приймали від представників родини молодого на знак укладення попередньої домовленості про майбутнє весілля [21, с. 298]; якщо таку домовленість між родинами з тих чи інших причин розривали, то хліб повертали родині парубка. Подекуди на Правобережному Середньому Подніпров'ї на знак досягнення згоди між сторонами під час вивідування хліб обов'язково споживали [27, с. 176]. Стосовно ж Волині, то тут присутність хліба як атрибута етапу вивідування зафіксовано лише спорадично.

Як бачимо, етап вивідування на Волині мав характер формальної попередньої угоди про майбутнє весілля, тобто був лише першим кроком на шляху до визнання шлюбного союзу сільською громадою. В іншому випадку можна було б піддати сумніву доцільність інших етапів передвесільної ритуальної частини — сватання, оглядин, і, насамперед, заручин.

Таким чином, наше дослідження зумовлює наступні висновки:

У другій половині XIX — на початку XX ст. етап вивідування був невід'ємною складовою передвесільного циклу на теренах історико-етнографічної Волині.

Польові етнографічні матеріали та опубліковані джерела вказують на наявність трьох форм цього етапу на теренах Волині, відмінність між якими полягала у персонах виконавців функції вивідування. У першому і найпоширенішому випадку це був представник роду, або спеціально запрошена стороння особа, у другому — батьки парубка, у третьому — сам парубок.

Хліб, як основний атрибут етапу вивідування в Україні в цілому, на досліджуваних теренах виявляється спорадично.

Коли на початку XX ст. вплив батьків на вибір шлюбних партнерів для своїх дітей почав слабнути, вивідування, втрачаючи функціональний підтекст, зазнає змін у структурному відношенні — об'єднується зі сватанням, або зникає як окремий етап взагалі.

1. Архів Інституту народознавства НАН України (Далі: Архів ІН НАНУ). — Ф. 1. — Оп. 2. Польові етнографічні матеріали до теми «Весільна обрядовість»,

зафіксовані аспірантом Немєцом Віктором Ришардовичем 1— 6 червня 2010 р. у Шумському районі Тернопільської області. — 80 арк.
2. Архів ІН НАНУ. — Ф. 1. — Оп. 2. Польові етнографічні матеріали до теми «Весільна обрядовість», зафіксовані аспірантом Немєцом Віктором Ришардовичем 26—30 серпня 2010 р. у Здолбунівському районі Рівненської області. — 86 арк.
3. Архів Львівського національного університету імені Івана Франка (Далі: Архів ЛНУ). — Ф. 119. — Оп. 17. — Спр. 159-Е. — 86 арк.
4. Архів ЛНУ. — Ф. 119. — Оп. 17. — Спр. 178-Е. — 122 арк.
5. Архів ЛНУ. — Ф. 119. — Оп. 17. — Спр. 220-Е. — 75 арк.
6. Архів ЛНУ. — Ф. 119. — Оп. 17. — Спр. 300-Е. — 121 арк.
7. Архів ЛНУ. — Ф. 119. — Оп. 17. — Спр. 344-Е. — 215 арк.
8. Архів Радехівського районного історико-краєзнавчого музею. — Краєзнавчий архів Івана Діка. — Оп. 5. — Спр. 12. — 152 арк.
9. *Байбурин А.К.* Жилище в обрядах и представлениях восточных славян / Альберт Кашфуллович Байбурин. — Л. : Наука, 1983. — 188 с.
10. *Білоус В.* Етнографічні дослідження на західноукраїнських землях у третій чверті XIX ст. / Віра Білоус. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 2000. — 187 с.
11. *Борисенко В.К.* Весільні звичаї та обряди на Україні / Валентина Кирилівна Борисенко. — К. : Наукова думка, 1988. — 192 с.
12. Брак у народов Центральной и Юго-Восточной Европы. — М. : Наука, 1988. — 238 с.
13. *Брижко М.* Весілля в містечку Дубовій, Уманського повіту / Маркил Брижко // Матеріали до української етнології. — Львів, 1919. — Т. 19—20. — С. 51—74.
14. Весілля на Сокальщині. Текст і музику записав І. Чабан. 1922—1927 // Весілля. [Збірник]: у 2-х кн. — К. : Наукова думка, 1970. — Кн. 2. — С. 125—182.
15. *Галька І.* Народні звичаї і обряди з околиць над Збручем / Ігнатій Галька. — Львів, 1860. — 144 с.
16. *Здоровега Н.І.* Нариси народної весільної обрядовості на Україні / Неоніла Іванівна Здоровега. — К. : Наукова думка, 1974. — 159 с.
17. *Климчук Ф.* Традиційне весілля села Симоновичі / Федір Климчук // Вісник Львівського університету: Серія філологічна. — Львів : ЛДУ ім. І. Франка, 1999. — Вип. 27. — С. 185—274.
18. *Крачковский Ю.Ф.* Быт западно-русского селянина / Юлиан Фомич Крачковский. — М., 1874. — 212 с.
19. *Кульчицький С.* Україна між двома війнами (1921—1939 рр.) / Станіслав Кульчицький. — К. : Альтернативи, 1999. — 335 с.
20. *Литвинова-Бартош П.* Весільні обряди і звичаї у селі Землянці Глухівського повіту / Пелагея Литвинова-Бартош // Матеріали до українсько-руської етнології. — Львів, 1900. — Т. 3. — С. 70—173.
21. *Несен І.І.* Весільний обряд: традиційна структура / Ірина Іванівна Несен // Полісся України: Матеріали історико-етнографічного дослідження. — Львів : ІН НАН України, 2003. — Вип. 3 : У межиріччі Ужа і Тетерева. 1996. — С. 297—322.
22. *Несен І.І.* Весільний ритуал Центрального Полісся: традиційна структура та реліктові форми / Ірина Іванівна Несен. — К. : Центр захисту культурної спадщини від надзвичайних ситуацій, 2005. — 280 с.
23. *Несен І.І.* Околична шляхта Центрального Полісся: особливості весільного ритуалу / Ірина Іванівна Несен // Народна творчість та етнографія. — К., 2004. — № 6. — С. 91—97.
24. *Несен І.І.* До питання типології весільного обряду північної Рівненщини / Ірина Іванівна Несен // Етнокультурна спадщина Рівненського Полісся. Матеріали комплексних наукових експедицій Рівненського фольклорно-етнографічного товариства. — Рівне, 2011. — Вип. І. — С. 39—49.
25. *Тиводар М.* Етнологія: Навч. посіб. / Михайло Тиводар. — Львів : Світ, 2004. — 624 с.
26. Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-русский край, снаряженной императорским Русским географическим обществом. Юго-западный отдел. Материалы и исследования, собранные д. чл. П.П. Чубинским. — СПб., 1872. — Т. 6. — 408 с.
27. *Щербань С.* Весілля у селі Краснопілка на Уманщині / Світлана Щербань // Українська родина: Родинний і громадський побут / упоряд. Лідія Орел. — К., 2000. — С. 176—201.
28. *Biegeleisen H.* Wesele / Henryk Biegeleisen. — Lwów, 1928. — 512 s.
29. *Dworakowski St.* Obrzędy weselne w Niemowiczah / Stanisław Dworakowski // Rocznik Wołyński. — Równe, 1939. — T. 8. — S. 280—305.
30. Inny słownik języka polskiego. — Warszawa : Wydawnictwo Naukowe PWN SA, 2000 — 1467 s.
31. *Kolberg O.* Wołyń: Obrzędy, melodye, pieśni z bruliоnów pośmiertnych przy wspołudziale St. Fishera i F. Szopskiego wyd. J. Tretiak / Oskar Kolberg. — Kraków, 1907. — 450 s.
32. *Malinowska W.* Obrzędy weselne ludu ruskiego we wsi Kudynoucach, powiecie Złoczowskim / Wanda Malinowska // Zbiór wiadomości do antropologii krajowej. — Kraków, 1883. — T. 7. — S. 244—264.
33. *Sokalski B.* Powiat Sokalski pod względem geograficznym, historycznym i ekonomicznym / Bronisław Sokalski. — Lwów, 1899. — 491 s.
34. *Stecki T.* Wołyń pod względem statystycznym, historycznym i archeologicznym / Tadeusz Stecki. — Lwów, 1864. — T. I. — 388 s.

Viktor Nyemyets

THE STAGE OF SCOUTING
IN THE STRUCTURE
OF TRADITIONAL WEDDING RITE
IN ETHNOGRAPHIC VOLHYNIA:
NOMINATIONS, FORMS, ATTRIBUTES
(second half XIX to early XX cc.)

The paper based upon field ethnographic data and literary sources presents an analysis of nominations, forms and attributes of scouting («vyviduvannya») wedding stage in the territories of ethnographical Volhynia. The results of this investigation are being called to solve the problem of defining the place of wedding ritual of Volhynia in the typological classification of the Ukrainian wedding ritual.

Keywords: scouting («vyviduvannya»), local names, forms, attributes.

Виктор Немец

ЭТАП ВЫВЕДЫВАНИЯ
В СТРУКТУРЕ ТРАДИЦИОННОЙ СВАДЬБЫ
ИСТОРИКО-ЭТНОГРАФИЧЕСКОЙ
ВОЛЫНИ: НОМИНАЦИИ,
ФОРМЫ, АТРИБУТЫ
(вт. пол. XIX — нач. XX в.)

В статье на основании полевых этнографических материалов и опубликованных источников осуществляется анализ номинаций, форм и атрибутов свадебного этапа выведывания на территории этнографической Волыни. Результаты данного исследования призваны помочь в деле определения места волынской свадьбы в типологической классификации украинского свадебного обряда.

Ключевые слова: выведывание, локальные названия, формы, атрибуты.



Роман РАДОВИЧ

ПОЛІСЬКА ХАТА В «НАКОТ»: КОНСТРУКТИВНІ РІЗНОВИДИ ТА ШЛЯХИ ЇХ РОЗВИТКУ

У запропонованій статті розглянуто конструктивні особливості поліських жител із суміщеними конструкціями покриття і перекриття. Проаналізовано різновиди зрубного даху та аркуватої стелі. Зроблено спробу з'ясувати причини виникнення та прослідкувати шляхи розвитку окремих елементів даху та стелі на прикладі поліського житла.

Ключові слова: Полісся, житло, дах, стеля, «накот».

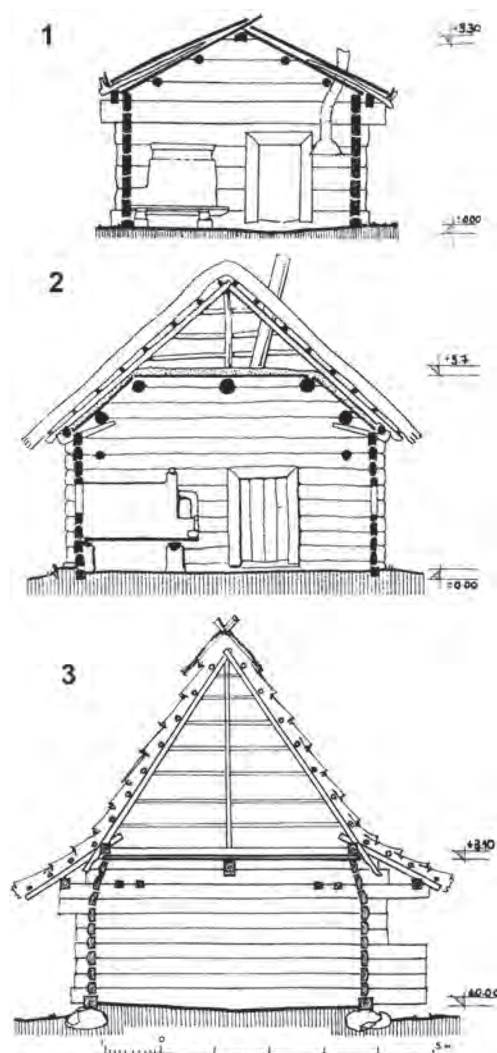
Розвиток житла, як і архітектури взагалі, безпосередньо пов'язаний із розвитком перекриття й покриття. На Поліссі, де при спорудженні основних елементів будівель використовували виключно деревину, побутували два принципові конструктивні типи даху: каркасний (каркасно-похилий) та вінчатий (зрубний). Каркасний дах зустрічався у декількох відмінах: на кроквах, на сохах, на півсохах та на кізлах. Причому, коли у другій пол. XIX ст. дах на кроквах тут превалював, то три останні варіанти у житловому будівництві поліщуків застосовували вже досить спорадично. На особливу увагу заслуговують хати із зрубним верхом, окремі зразки яких дожили на Поліссі до поч. XX ст. у формі реліктових явищ. Перекривав такі споруди двосхилий дах, поздовжньо-вінчатої (зрубної) конструкції: у трикутні фронтони («закóти»), зложені з колод («сомінців», «самінців» [50, s. 127]), врубували поздовжні сволоки-балки («накóтини», «правúла», «сволоки»[1]). Місцеві назви такого даху (стелі) були різні: «накóт», «накáт», «покóт», «стýля накóтом», «крýгла стуль».

Іван Фундуклей (1852 р.), описуючи будівлі колишнього Радомишльського повіту, зазначав, що між Іванковом і Хабним з'являється тип хат, у яких дах несуть не крокви, а сволоки, що опираються на рублені трикутні, продовжені вгору причілкові стіни зрубу. За твердженням автора, такі споруди можна бачити і далі на північ — в зоні курних хат [40, с. 266—285]. В альбомі відомого французького дослідника Домініка П'єра де ля Фліза (сер. Х1Х ст.) зустрічаємо зображення декількох таких жител із цього ж повіту[2]. Зрубне (поздовжньо-вінчате чи центрично-вінчате) перекриття, суміщене із дахом, на Поліссі застосовували й у деяких господарських спорудах двору: «коморах» («клєтях») [7, с. 45; 8, с. 25, 32, 56, 57, 62], «клунях» («токах», «гумнах») [37, с. 60—64] тощо. Під час наукових експедицій у райони Середнього Полісся впродовж 1985—2011 рр. нам вдалося обстежити біля двох десятків комор (як у одному блоці з житлом, так і окремішніх), у яких перекриття даху одночасно відіграє функцію стелі[3]. Застосування вінчатого даху, сумі-

[1] Росіяни відповідні елементи називають «слегами», а білоруси «сволоками» [1, с. 97].

[2] Малюнки опубліковані Т.В. Косміною [14, с. 173].

[3] Зокрема, такі комори в (одному блоці з житлом) обстежені нами у селах: Левковичі (хати першої половини XIX ст. та середини-третьої чверті XIX ст.), Млини (хата середини XIX ст.), Ігнатпіль (хата першої половини XIX ст.) Овруцького р-ну; Дідковичах (хата се-



Порівняльна схема висот житлового приміщення: 1 — Хата із двосхилою стелею, суміщеною з даховими конструкціями (м. Гродно; за З. Дмоховським); 2 — Хата із трапецієподібною стелею (с. Овсемирів; за З. Дмоховським); 3 — Курна бойківська хата 1881 р. (с. Верхня Рожанка Сколівського р-ну Львівської обл.)

щеного зі стелею, у господарських (чи житлових) спорудах на теренах Українського Полісся відоме у Київській [14, с. 174], Житомирській [24, с. 87—98], Рівненській [7, с. 45; 8, с. 25—32, 56, 57, 62], Чернігівській [1, с. 97] та Сумській [36, с. 20] областях[4]. Найдовше такі будівлі збереглися на теренах Житомирщини[5] та у західних районах Рівненщини[6]. Польські дослідники першої половини XX ст. фіксували їх у колишньому Столинському та Лунинецькому повітах (сс. Стеблевичі, Гричиневичі, Великі Стеблевичі, Войткевичі, Гродно, Овсемирів, Колки, Березняки, Челонець, Хоромськ, Давидгородок, Дроздинь та ін. [46, s. 170—203; 45, s. 323—329]). Побутування такого даху («на сволоках») у житлових і господарських спорудах на Прип'ятському Поліссі відзначають білоруси [43, с. 26]: за їх даними, дахи «закотом» зустрічались на Східному Поліссі Білорусії, під Річицею і Мозирем і поширювались на північний-захід через Світлогорськ, Паричі, Озаричі в бік Бобруйська [43, с. 38]. Комори подібної конструкції відомі й на Брянсько-Жиздринському Поліссі (нині у складі Росії) [13, с. 79; 31, с. 148]. Така конструкція була характерна й для інших (північних та східних) районів Білорусії[7], Півночі Росії (Новгород, Стара Ря-

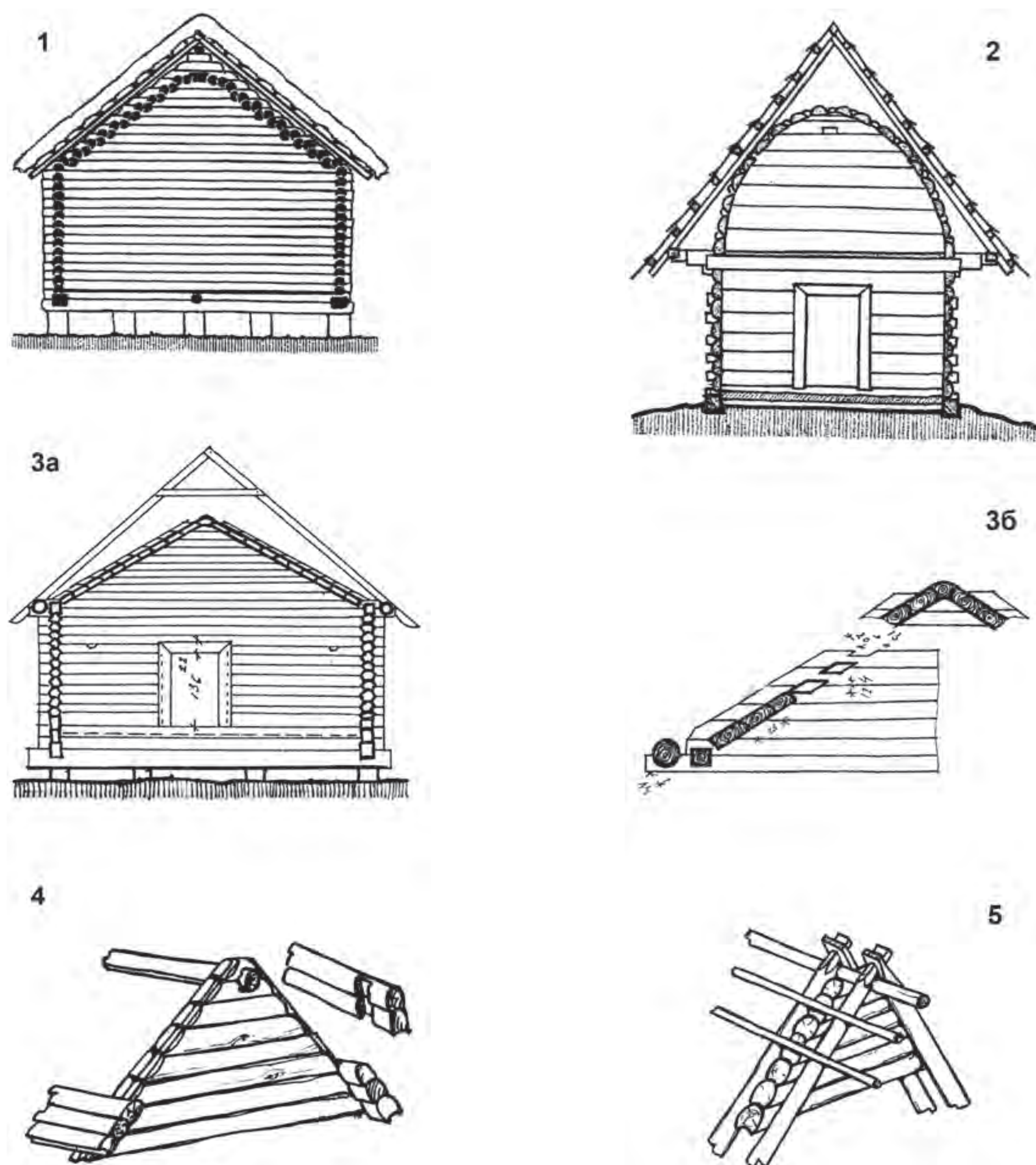
редини XIX ст.) Коростенського р-ну; Закусили (хата середини XIX ст.), Великих Миньках (хата середини XIX ст.) Народицького р-ну [24, с. 87—98; 25, с. 89]. Комори (як окремі будівлі) обстежені в селах: Березове (одна — кінця XIX ст., та три — другої половини XIX ст.), Дроздинь (одна — першої половини XIX ст., та три — кінця XIX ст.), Залав'я (середини XIX ст.), Крута Слобода (середини XIX ст.), Рокитне (середина XIX ст.) та ін.

[4] Зустрічались вони й у районі Карпат, зокрема у деяких районах Лемківщини та Гуцульщини [18, с. 77—78; 5, с. 87—88; 38, с. 113].

[5] Зокрема, такі споруди (чи згадки про них) відомі з сіл: Левковичі, Ігнатпіль, Млини, Дівошин, Листвин, Возничі, Бірківське, Бондарі, Красилівка, Великий Кобилин Овруцького; Закусили, В'язівка, Великі Миньки, Липлянщина, Селець Народицького; Обиходи, Дідковичі, Бехи, Мелені, Ковалі, Нивки, Немирівка, Купеч, Каленське, Стремигород Коростенського; Берестовка Баранівського; Радогоща Лугинського; Собачин, Кишин, Озеряни, Корощино Олевського; Недашки Малинського р-нів та ін. [24, с. 87—88; 26, с. 89; 38, с. 62—63; 37, с. 8—22; 3, с. 74—75; 2, с. 334—335].

[6] Зокрема, такі споруди (чи згадки про них) відомі з сіл: Старе Село, Рокитно, Дроздинь, Залав'я, Крута Слобода, Березове, Глинне, Хміль, Блажеве Рокитнянського [50, s. 124—125; 45, s. 170; 7, с. 45; 8, с. 25—32, 56, 57, 62] та у селі Рудня Карпилівська Сарненського р-нів (побутування «клітей» такої конструкції у цьому селі зафіксовано українським дослідником Р. Сілецьким у 2005 році).

[7] Відповідно до картографованих матеріалів білоруських учених, дах накотом у кінці XIX — на початку XX ст. побутував (поряд з іншими) у наступних регіонах Білорусії: Єльському, Мозирському, Петраковському, Житковецькому, Річицькому, Буда-Кашалівському р-нах Гомельської обл.; Биховському, Краснопільському, Клімовіцькому, Кощюковіцькому, Могільовському, Чавуському, Шкловському, Горківському р-нах Магильовської обл.; Талачинському, Оршанському, Вітебському, Лепельському, Мійорському, Полацькому р-нах Вітебської обл.;



Конструктивні різновиди суцільного накоту: 1 — Кліть із с. Чудина за З. Дмоховським); 2 — «Сипанець» (комора) зі с. Лемківщини (за М. Мушинкою); 3а, 3б — комора зі с. Левковичів Овруцького р-ну Житомирської обл.; 4 — «Амбар» з Молодечинського р-ну Білорусії (за В. Трацевським); 5 — Причілок із колод, затиснутих між двома парами кроків, с. Яловичі Ів'євського р-ну, Білорусія (за В. Трацевським)

зань і т. д.) [1, с. 97; 43, с. 27]. На думку вчених дах на «самцах» був особливістю будівництва усіх слов'ян лісової зони IX—XIII ст. [16, с. 20]. Зустрічався він також у автохтонного населення Сибіру (в хантів, мансі) [35, с. 29 (Рис. 12), с. 41 (Рис. 23)], а також у народів Північного Кавказу [12, с. 114]. Відома така конструкція й неслов'янським народам півночі та заходу Європи: у Прибалтиці, Швеції, Швейцарії, Фінляндії, Німеччині, Данії тощо [51, s. 496; 52, p. 124—154].

Слід наголосити, що у давніших житлах, подібно як і в коморах, «накат» водночас відігравав функцію несучих конструкцій даху та стелі. Власне такі «хати без стелі» (у яких конструкції перекриття й покриття суміщені) заслуговують на особливу увагу дослідників. Докладне вивчення цих споруд має неабияке

Дзержинському, Мінському, Крупкінському, Маряно-Гірському, Любанському р-нах Мінської обл.; Воранавському, Ашмянському, Щучинському, Новогрудакському р-нах Гродненської обл. [32, с. 42. Карта № 5].



Розріджений накот. Київський національний музей народної архітектури

значення для розв'язання проблеми генези як верхніх частин (перекриття та даху), так і поліського житла в цілому. Зокрема, відомий польський дослідник, працівник архітектурного факультету Варшавської політехніки Збігнев Дмоховський вважав, що житла без плоскої стелі, вкриті кількашаровим дахом, становили на Поліссі первісну, загальну й найбільш раціональну форму, «…ніби бутон квітки цей кількашаровий дах включав у собе всі елементи, необхідні до пізнішого розвитку» [45, s. 329]. Інший польський вчений, знавець слов'янського світу Казимир Мошинський зазначав, що винятково у деяких околицях північної Слов'янщини, на півдні Середнього Полісся, а також у селі Зяляс на Курп'ях [північ Польщі. — *Р. Р.*] збереглися згадки про часи, коли у житлі стелі не було [51, s. 521]. Водночас автор стверджував, що примітивні житла без стелі давніше широко побутували у південних слов'ян, і «побачити їх там можна й сьогодні» [51, s. 521]. До речі, на півдні України житла без стелі (із каркасною конструкцією даху) збереглись до другої половини XX ст. [6, с. 27—28]. Стосовно теренів Полісся, то ще з початку XIX ст. (перед 1839 р.) маємо опис таких будівель із надприп'ятського села Стахова (заселеного шляхтою): «…живе ця шляхта, як і хлопи у хатах курних, типового на усьому Поліссі будівництва, яке полягає в тім, що вигнута стеля є рівнолегла до даху, без ніякого між ними простору [вона. — *Р. Р.*], має отвір з дерев'яною трубою для входу диму. Така споруда менше коштує матеріалу і роботи, але без горища менш вигідна і, правдоподібно, важча до обігріву…» [46, s. 324]. Згадує такі житла відомий український вчений Павло Чубинський (1873 р.). Дослідник пов'язує це явище з курною системою опалення. Згідно до його локалізації, курні хати побутували виключно по двох берегах ріки Прип'яті і її приток, на Поліссі. Умовну межу побутування курних хат автор проводить на північ від києво-брестського шосе: на півночі колишнього Радомишльського, в Овруцькому, на півночі Ровенського, Луцького, Володимирського і Ковельського повітів. У другій половині XIX ст. вчений прослідковує просування цієї межі на північ, зазначаючи, що новіші хати тут вже не курні. При тому автор наголошує, що в одному селі зустрічаються курні хати як із стелею, так і без неї [41, с. 375]. Відповідно до даних К. Мошинського в околицях села Березова (за рікою Горинню), відповідно до переказів старих людей, давніші хати теж не мали стелі [50, s. 127]. Детальні обміри кількох хат із с. Гродно колишнього Столинського повіту, у яких конструкції стелі суміщені з дахом, подав З. Дмоховський[8]. На теренах Білорусі склепінчата стеля ще на початку XX ст. зрідка траплялась у житлових будівлях, хоча вже у XIX ст. у житлих вона майже цілком була витіснена плоскою стелею [32, с. 38]. Таку стелю білоруські дослідники відзначали на Могильовщині: «В старих курних хатах збереглися ще стелі склепінчаті, у вигляді арок» [30, с. 9]. Правдоподібно, що таке перекриття в минулому було поширене й на заході Полісся. Зокрема, білоруські вчені припускають що такий варіант стелі колись побутував на Брестчині, оскільки тут стелю місцями означують лексемою «пакот» [32, с. 39]. Це ж торкається і півночі західного Полісся (колишній Слонімський повіт), де зустрічається термін «покутъ» [42, с. 358], а також волинського Полісся («покóт», «покíт») [21, с. 197]. Підтвердженням цієї гіпотези є й археологічні матеріали: зокрема, розкопки Берестя показали, що для заходу Полісся в IX—XIII ст. були характерні дахи на сволоках [16, с. 20]. У безпосередньому генетичному зв'язку із згаданими хатами без стелі перебувають житлові споруди із такзваною «горбатою» (чи

[8] Дослідник зазначав, що у цьому селі такі житла збереглися завдяки тому, що двосхила стеля найкраще відповідала потребам мешканців, які займались гончарством, і на полицях під стелею сушили свіжовиліплені горшки [45, s. 323, 324 (Rys. 15); 46, s. 193, 196, 197, 198 (Rys. 112)].

аркуватою) стелею», які, за твердженням К. Мошинського, спорадично побутували на просторі північного Полісся: від Дніпра аж до Прип'яті і Нарви [50, s. 127]. Зауважимо, що житла, перекриті трикутною стелею й дахом на кроквах, відомі також у житлобудівництві Поділля [27, с. 62; 44, s. 141]. Українські дослідники центрального Полісся Степан Таранушенко та Павло Жолтовський хат із стелею, суміщеною з конструкцією даху, не зафіксували. Натомість С. Таранушенко виявив декілька житлових споруд вже із плоскою стелею, але зрубним дахом [36, с. 12, 14, 18]. Житла аналогічної конструкції фіксував також З. Дмоховський у колишньому Столинському і Лунинецькому повітах [46, s. 202 (Rys. 116), 203 (Rys. 118), 205 (Rys. 120, 121); 45, s. 327 (Rys. 17 e)].

Приступаючи до аналізу конструктивних особливостей даху «накотом», передовсім необхідно зазначити, що на теренах Полісся зустрічаємо його два конструктивні варіанти: суцільний «накот», у якому поздовжні «прави́ла» щільно прилягають одне до одного, та розріджений, у якому «накотини» врубані у причілки з проміжком 10—20 см. Білоруські вчені виділяють аж п'ять конструктивних варіантів двосхилого даху «закотом». Зокрема Володимир Трацевський, крім суцільного накату, виділяє ще три варіанти розрідженого: «слеги врубані у кожен шов між самцами; слеги врубані через самець; рідковрубані слеги» [39, с. 94]. До цього автор додає ще «комбінацію вінчатого фронтона із кроквами» [39, с. 94], що, на нашу думку, не є цілком виправданим кроком.

Повертаючись до житлових споруд, стеля яких суміщена з дахом, зазначимо, що при влаштуванні їх перекриття застосовували як і суцільний, так і розріджений накот. Використання останнього варіанту засвідчують житла, обстежені З. Дмоховським у селі Гродно [46, s. 193—197, 198 (Rys. 112); 45, s. 323, 324 (Rys. 15)]. Щодо перекриття жител суцільним накотом, то, на жаль, про його конструкцію на Поліссі маємо дуже скупі відомості. Описуючи курну хату, П. Чубинський зазначає, що «...стіни будують в зруб, вживають мохову прокладку... такий мох вживають і при спорудженні дахів, але тільки тоді, коли хата не має стелі» [41, с. 390]. Зважаючи на це повідомлення, С. Таранушенко дуже слушно уточнив, що «...імшать шпаруни і дерев'яного накота



Розріджений накот комори (с. Левковичі Овруцького р-ну Житомирської обл.)

даху» [36, с. 9]. Отже, можна однозначно стверджувати: одним із варіантів перекриття був суцільний накот з моховою прокладкою між вінцями.

На жаль, житлових споруд, перекритих суцільним накотом, дослідники не виявили і не описали. Натомість С. Таранушенко обстежив кліті-комори зі суцільним накотом у селах Левковичах Овруцького, Дідковичах Коростенського і Свіржі колишнього Новоград-Сіверського (нині Шосткинського р-ну Сумської обл.) районів [36, с. 20]. У 1848 р., описуючи Суржавський повіт Чернігівщини (Брянсько-Жиздринське Полісся), Г. Єсиментовський підкреслив як характерну рису кліті (тут її називали «хижа»), що вона не мала стелі, а її верх був рублений «в виде свода» [31, с. 148; 36, с. 21]. Розріз кліті із суцільним рубленим накотом замість стелі (трикутного профілю) із с. Чудина опублікував З. Дмоховський [45, s. 327 (Rys. 17 b)]. У білоруському народному будівництві суцільний накот теж застосовували при спорудженні комор-«амбарів» [17, с. 117, 282]. У 1995 р. в радіоактивно забруднених районах Полісся нам вдалося детально обстежити хату із села Левковичів Овруцького району, у коморі якої (середина — третя чверть XIX ст.) стеля суміщена із суцільним накотом даху [26, с. 79].

Літературні джерела та наші особисті польові матеріали дають змогу виділити кілька конструктивних варіантів суцільного накоту двосхилого даху (в господарських спорудах). Щоправда, спершу наголосимо на тому, що у процесі його влаштування будівничі стикалися з певними трудностями. Зокрема, при використанні колод однакового перекрою для



Свірон із трапецієподібною стелею (Білорусь). Малюнок Тадеуша Обмінського

спорудження трикутних вертикальних фронтонів і схилів між окремими поздовжніми вінцями останніх виникали щілини. Ілюстрацією найпростішого вирішення цієї проблеми є кліть із села Чудина [45, s. 326, 327 (Rys. 17 b)]: у кожен вінець щита врубували по два поздовжні елементи на кожному із схилів, що забезпечувало щільність накоту. Між собою усі поздовжні вінці припасовували за допомогою «драчки» (поздовжнього паза).

Відомий й інший варіант вирішення конструкції такого перекриття (при застосуванні колод чи півколод) — у кожен вінець фронтона врубують лишень один поздовжній елемент. У такому разі щільність прилягання поздовжніх елементів забезпечують способом зміни конфігурації схилів даху (заодно і кута) — з плоского на овальний. Таке перекриття широко застосовували у коморах («сипанцях»), які поширені у центральних і західних районах південної та прилеглих селах північної Лемківщини [5, с. 87—88]. Зустрічалось воно й у тимчасових житлах лісорубів Гуцульщини [18, с. 77—78]. На теренах Полісся подібного варіанту вирішення конструкцій перекриття дослідники не виявили, але про можливе його застосування в минулому може свідчити одне із місцевих термінологічних означеннь даху накотом — «кругла стуль» [24, с. 87; 27, с. 78].

У коморі середини — третьої чверті XIX ст. із с. Левковичів конструкцію суцільного накоту вирішили по-іншому. У трикутні фронтони («закоти»), складені із соснових колод, врубані поздовжні «накотини», виготовлені з брусів-пластин, висота яких у півтори—два рази перевищує діаметр колод фронтонів. Завдяки тому «накотини» прилягають одна до одної, утворюючи суцільний «накот». У нижній площині кожної з них вибрана драчка, а щільність прилягання забезпечує мохова прокладка. Кутові врубки накоту — двосторонні (відомі в літературі як «в охряпку»). Сусідні деревини додатково скріплені тиблями. З особливою дбайливістю виготовлений гребінь накоту. Для забезпечення щільності його прилягання верхня «накотина» має трапецієподібну в перекрої форму і заклинена між двома сусідніми [24, с. 88—89; 26, с. 79].

З теренів Білорусі (Молодечненський р-н Мінської обл.) маємо інший варіант вирішення конструкції такого перекриття. Тут поздовжні елементи до трикутних фронтонів даху закріплені не в замок, а через паз: по краях «суминців» трикутних фронтонів вибрані чопи, а у брусах схилів — пази [39, с. 95 (Рис. 83)]. Застосування цієї конструкції мало свої переваги, позаяк для вінців схилів можна було застосовувати матеріал різної висоти. Хоча зазначена конструкція виявлена у господарських будівлях початку XX ст. [39, с. 95], проте цілком можливо, що її застосовували й у більш давніх спорудах. Принаймні, через паз, вибраний у вінцях поздовжніх стін, на Поліссі дуже часто кріпили поперечну перегородку сіней у житлах XIX ст.

Особливу увагу поліщуки приділяли завершенню суцільного накоту. Майже в усіх відомих варіантах його влаштовували, врубуючи у верхній «соминець» причілка, три (с. Левковичі), п'ять (с. Чудин), а іноді й більше поздовжніх вінців, притому щоб гребінь не був плоским, врубку для кожного подальшого вінця схилу робили меншою. Щоправда, іноді (особливо у приміщеннях більшої ширини), верх такої стелі (даху) вінчало плоске перекриття із брусів-пластин, що надавало їй трапецієподібної форми, як у «свіроні» з теренів Білорусі, обміряному у 1906 р. польським архітектором Тадеушем Обмінським[9].

На наше глибоке переконання, аналогічним (чи дуже подібним) до описаних мало б бути й перекриття хат без стелі зі суцільним накотом і моховою прокладкою між вінцями, описаних П. Чубинським. Зазначимо, що дах (стеля) цієї конструкції не потре-

[9] Зберігається у фондах Музею народної архітектури та побуту у Львові. — Фонд АП, 6175, Д-106.

бував додаткового утеплення. Застосування для його влаштування щільно підігнаних товстих деревин (колод, брусів, півколод тощо), як і у розглянутих варіантах плоскої стелі із «пластин» і «плащаків», забезпечувало достатні теплотехнічні якості. Тому по суцільному «накаті» робили дерев'яне чи, можливо, інше покриття, єдиною функцією якого був захист будівлі від атмосферних опадів.

Цілком по-іншому влаштовували дах при застосуванні розрідженого накоту. Зокрема, білоруські вчені відзначають, що таке покриття було переважно тришарове [17, с. 122]: по «накату» кріпили дошки, шар бересту[10] і «тес» чи двометрову «дрань». Єдиним достовірним джерелом у висвітленні цього питання можуть бути обміри та детальні описи трьох хат (хати: Я. Гмира [46, s. 193, 196, 197, 198 (Rys. 112)], І. Полєшки і Л. Шелеста [45, s. 324 (Rys. 15)]), зроблені польськими дослідниками у селі Гродно колишнього Столинського повіту. В усіх трьох випадках довгі дошки двосхилого даху (стелі) вкладено на п'ять сволоків-слег і верхні вінці («ощепини») зрубу. Нижнім краєм вони опираються у додаткову платву, винесену поза зруб, яка лежить на виносах верхніх вінців поперечних стін зрубу. З. Дмоховський наголосив на оригінальності цих, винесених поза зруб платв, позаяк вини не були характерні для дахів (на кроквах) давніх поліських хат [46, s. 196—198]. Доцільно буде зазначити, що подібні (винесені поза площини стін) платви присутні у коморі із суцільним накотом, обстеженій нами у селі Левковичі [24, с. 89 (Рис. 4)].

Найпримітивніше було влаштоване покриття у хаті І. Полєшки: тут безпосередньо по дошках перекриття ішли дошки покриття («криші»), оперті нижнім краєм у «закрилини», які підтримували «кокошинами», закріплені до винесеної платви. З. Дмоховський зазначав, що у цьому випадку теплотехнічна



Суцільний накот (Білорусь)

ізоляція приміщення хати є недостатньою[11]. У хаті Я. Гмира на дошках перекриття була вже досить значна піщани присипка, на якій лежали драниці покриття. Щоб драниці не зсувались, їх було вкладено на несучу конструкцію, яка «...одночасно поєднує у собі елементи козлів кроквових, ключин [...] і кокошин: конструкцію утворюють бруси або жердки, з'єднані під гребенем парами, укладені по перекритті і на кругляках, врубаних у випусти щитових стін [винесені поза стіну платви. — Р. Р.]» [46, s. 196—197]. У краї цих брусів убиті кілки, які підтримували «закрилини» — основу опертя драниць покриття [46, s. 196—197]. Третя із описаних хат (власник Л. Шелест), за твердженням З. Дмоховського, у первісному стані мала покриття аналогічне, як і в хаті І. Полєшки. Згодом його замінив солом'яний дах на кроквах, врубаних у винесені платви, унаслідок того постало незначне горище («*poddasze*»). Дослідник висловив припущення про те, що саме таким способом — встановленням крокв, які «підносили» гребінь даху над стелею, проходила еволюція відділення власне покриття («криші») від перекриття (стелі)[12]. Це, своєю чергою, поліп-

[10] У 1997 р. у с. Копище Олевського р-ну ми разом з дослідником Р. Сілецьким записали унікальну інформацію від Лозка Євтуха Даниловича, 1915 р. н., про хату без стелі («курніцу»), опалювану відкритим вогнищем. Опалювальний пристрій — «горен», згаданий автор, детально описав у своїй роботі [33, с. 495—500]. На жаль, конструкцію даху респондент у деталях не запам'ятав — лишень окремі деталі. Зокрема, «причолки» даху були викладені з колених пластин з драчкою і моховою прокладкою. Для кращого збереження тепла їх (як і дах) обшивали берестом.

[11] На жаль, автор нічого не говорить про товщину дощок перекриття (власне, він використовує обмірні матеріали іншого польського архітектора — З. Стеньпінського). Цілком можливо, що у даному випадку для цієї мети застосовані більш товсті елементи, які (як і в аналогічних випадках при плоскій стелі) самостійно (без додаткового утеплювача) здатні забезпечувати теплоізоляційні якості перекриття [45, s. 323—324].

[12] На підтвердження своєї гіпотези автор наводить приклад (не досить вдалий, на нашу думку) про те, що коли



Суцільний накот (Білорусь)

шило теплоізоляційні властивості споруди за рахунок повітряної прокладки [45, s. 324][13].

С. Таранушенко запропонував інший (примітивніший і, правдоподібно, більш давній) варіант покриття таких хат, пов'язаний із розрідженим різновидом накоту. Далеким відгомоном такого даху він вважав дах кузень без стелі, обміряних ним у 1928 р. в м. Лебедині Сумської області: «...Чотирикутні з голим зрубом споруди. Верхні частини причілкових стін теж рублені у формі трикутних фронтонів з кутом 130° при вершині. У фронтони врубано 5 сволоків-балок, на які наслано дошки, покриті зверху дерном» [36, с. 20]. У цьому випадку «дернування» даху цілком зрозуміле, оскільки настил з дощок по розрідженому накоті не міг належно захистити житлове приміщення від тепловтрат. Водночас добре вкорінений дерен досить надійно захищав верх споруди від атмосферних опадів. Доречно буде нагадати, що застосування «дерну» («мурави») як покрівельного матеріалу (заодно й утеплювача) широко застосовували в Україні при спорудженні будівель заглибленого чи напівзаглибленого типу, призначених для зберігання коренеплодів: поліських «погребів», «льохів», «ям» [26, с. 90; 28, с. 44—46], тимчасових жител [28, с. 38—40] тощо. До речі, житла кінця XIX — початку XX ст., у яких стелю, поєднану з дахом, підтримувала система сох, вкривав масивний земляний шар (теж порослий дерном чи іншою рослинністю) донедавна побутували на півдні України [6, с. 27—28]. Водночас, відповідно до матеріалів О. Русова (1899 р.), ще у кін. XIX ст. в м. Чернігові збереглися три житлові будівлі, вкриті дерном (один дерев'яний будинок і дві землянки) [31, с. 178, 182]. На думку С. Таранушенка, подібний дах могли мати описані в «Ділі» за 1781 р. сотенна канцелярія в м. Переяславі та комори земського суду в м. Батурині [36, с. 20]. Не можна оминути увагою й дахи «куренів» запорожців, описані відомим російським ученим М. Забиліним, які нагадували «...пагорби, вкриті травою...» [11, с. 461]. Застосування при спорудженні даху житла земляної присипки, вкритої дерном, відоме з російських джерел XVII ст.[14]. Згадка про присипаний землею дах фігурує і в літописі 1096 р., у якому йдеться про те, як дружина князя Володимира вбила у Переяславі половців, зачинених у хаті: «...Вої, вилізши на хату, прокопали хату, верх її...» [15, с. 138]. Арабський мандрівник X ст. Ібн-Даст (Ібн-Русте), відвідавши Русь, описав місцеве будівництво так: «...Кожний викопує собі в землі ніби пивницю (землянку), до якої приробляє з дерева гостроверхий дах, подібно до (верху) християнської церкви, й на той дах накладає землю» [34, с. 19]. Писемні згадки про це явище підтверджують археологічні дослідження, зокрема наявність земляної (глиняної) присипки даху у житлах (напівземлянкових та наземних) слов'ян VI—XIII ст. [29, с. 136]. Аналіз археологічних матеріалів дав

на Куявах встановлюють крокви в стодолі, це називають «підносити стодолу» [45, s. 333]. Вислів «підносити дах» досить широко побутує у деяких місцевостях західних областей України. Проте, швидше за все, він пов'язаний з тим, що у процесі встановлення кроков, їх попередньо збиті пари, власне, підносять (піднімають) на зрубі. Поряд з тим, на Покутті (зокрема на Коломийщині) встановлення каркасу стін і даху (яке відбувається в один день) називають «здоймини хати» («підоймини»). Це супроводжується ритуально-обрядовими дійствами і закінчується ритуальною гостиною, яка так і називається — «здоймини» («підоймини»).

[13] На нашу думку, повітряна прокладка у даному випадку мала дуже незначний вплив на покращення теплоізоляційних властивостей перекриття (в іншому випадку в спорудах з дахом на кроквах і плоскою стелею, додаткове утеплення останньої було б зайвим). Більш правдоподібно, що функцію утеплювача тут відігравав значний шар солом'яних сніпків покриття.

[14] Так, в Указі 1681 р. як протипожежний захід передбачалось: «И выбъ то полатное всякое строенье ныне и впредь крыли тесом, а сверх тесу усыпали землею и укладывали дерном»: Собрание государственных грамот и договоров. — Ч. IV. — М., 1828. — С. 390 [29, с. 136].

змогу відомому російському вченому Павлу Раппопорту зробити висновок про те, що вже у давньоруський період було два варіанти покриття дерев'яного даху жител: із глиняно-земляною присипкою (правдоподібно, з дерном по ній) і без земляного насипу, тобто лише дерев'яними «драницями» чи «лемехом», причому якщо у лісостеповій зоні частіше побутувала земляна присипка, то у лісовій — промазування глиною. Водночас шару ґрунту іноді передувала (як і у поліських житлах із плоскою стелею) солом'яна прокладка [29, с. 136].

Щодо первинності суцільного чи розрідженого накоту, то конструктивні особливості кліті із села Чудина досить чітко вказують на розвиток першого, шляхом специфічного ущільнення розрідженого накоту. Правда, цілком імовірно, що житла, перекриті суцільним накотом, у лісовій зоні існували вже у Давньоруський період. На це вказує археологічний матеріал: у лісовій зоні присипка даху землею поступалась перед глиняною промазкою [29, с. 136]. А це, опосередковано, свідчить про присутність у конструктивах даху суцільного настилу із товстих колод.

Окремої розмови заслуговують житлові споруди із так званою «горбатою» (чи аркуватою) стелею. За твердженням К. Мошинського подібний варіант стелі спорадично побутував на просторі північного Полісся від Дніпра аж до Прип'яті і Нарви [50, s. 127]. Дослідники вирізняють два (іноді три) типи такої стелі: трапецієподібну, трикутну [36, с. 20, 21; 45, s. 326, 327 (Rys. 17 c), 328] і п'ятикутну в перетині [32, с. 39]. Зокрема, трапецієподібну аркувату стелю зафіксував К. Мошинський у селах Турах та Вільшаній (Загориння) [50, s. 127], Велемчі під Давидгородком [51, s. 497]; З. Дмоховський — у Давидгородку [45, s. 327 (Rys. 17 d)], Овсемирові колишнього Столинського повіту [46, s. 198—199] (кожна з цих стель опиралася на п'ять сволоків). Стеля іншої хати, обстеженої останнім ученим у с. Хоромському, була трикутна у перекрої, з кутом при вершині 135° (по трьох сволоках) [45, s. 327 (Rys. 17 c)]. Двосхилу (трикутну у перетині) форму (за К. Мошинським) мала стеля хати у с. Дружиловичах колишнього Дрогичинського повіту [51, s. 497]. Трапецієподібну стелю С. Таранушенко віднайшов у с. Седневі на Чернігівщині. Тут вона була настелена по чотирьох сволоках значної товщини: два з них лежали при стінах (чільній і напільній), два інші — вкладені в тому ж напрямі, але ближче до середини і вище від попередніх. Усі сволоки поділяли площу стелі на три рівні частини. Бокові дільниці були заломлені під кутом 170—180° [36, с. 21]. На жаль, подібних споруд зафіксувати нам не вдалося, проте, за даними респондентів, одна хата з «горбатою стелею» стояла ще у другій половині XX ст. в с. Коропи Овруцького р-ну [26, с. 79].



Суцільний накот. Київський національний музей народної архітектури

Білоруси згадують про поширення склепінчатої стелі на Могилівщині, а також припускають їх побутування на Брестщині [32, с. 38]. Вони ж, власне, описали аркувату стелю, п'ятикутну у перекрої. У цьому випадку в фронтони даху врубували три сволоки (два крайні на одному рівні, центральний — вище). Два верхні схили стелі опирали на центральний сволок та бокові, два нижні — на бокові сволоки і верхні вінці поздовжніх стін [32, с. 39].

Трапецієподібна стеля у житлі 50—60 рр. XIX ст., обстеженому білоруськими вченими у Мастовскому районі на Гродненщині, теж мала конструкцію дещо відмінну: горизонтальна частина стелі опиралась на три сволоки, вкладені на одному рівні (вище верхнього вінця зрубу на 70 см), а бокові частини — на крайні сволоки і верхні вінці поздовжніх стін. За даними народознавців, стелі аналогічної конструкції побутували і на двох сволоках [32, с. 39].

На теренах Білорусі склепінчата стеля ще на початку XX ст. зустрічалась у господарських спорудах, зокрема «свіронах» (коморах) [32, с. 38]. Власне тут зустрічався ще один конструктивний варіант

трапецієподібної стелі — суцільний накот. Такий «свірон», як уже згадувалось, у 1906 р. обміряв Тадеуш Обмінський на теренах Білорусії[15].

Трапецієподібна стеля, оперта на три сволоки, іноді застосовувалася у житлових камерах дворів-комплексів Архангельської області (сс. Варварская, Гарь) [22, с. 53 (Рис. 37), 61 (Рис. 51)], в Карелії (хутір Загір'я Заонезького р-ну [10, с. 36 (Рис. 77)]. Аркуваті стелі відомі також у Скандинавських країнах, зокрема у Фінляндії, на сході Швеції, а також в деяких місцевостях Швейцарії [50, s. 127].

Значний науковий інтерес становить питання генезису такої стелі. Ще С. Таранушенко наголошував, що «...час появи на Україні, генезис, генеза, самобутність чи запозичення «аркуватої» стелі — це питання, на які ще треба шукати відповіді. Їх дослідження допоможе висвітлити деякі сторони культурних взаємин між народами» [36, с. 21]. На жаль, дослідники другої половини ХХ — початку ХХІ ст. практично залишали цю проблему поза увагою, обмежуючись зауваженням, що склепінчата стеля «генетично пов'язана із дахом закотом» [32, с. 38]. Натомість у першій пол. ХХ ст. зазначене питання було предметом наукових дискусій вчених Європи [51, s. 497]. Зокрема, з огляду на його вирішення, превалювали дві думки. Одні дослідники (К. Рамм) вважали, що тут ідеться про «варіант стелі під дахом» [51, s. 497]. Проте переважала думка (К. Мошинський), що «...внутрішня псевдостеля є реліктом давнішого даху, з часом накритого другим дахом, більш стрімким...» [51, s. 497]. Свою тезу К. Мошинський аргументував реліктовими явищами, притаманними для жител південних слов'ян («...такий дах представляє найстарший тип покриття в боснійських домівствах на палях...» [51, s. 497]), а також наявністю трапецієподібних (чи трикутних) у перетині дахів, властивих для надгробних «надрубів» білорусів [51, s. 497]. До речі, останні побутували у поліщуків на теренах України [48, s. 136 (Rys. 98); 47, s. 6; 19, с. 443; 20, с. 249], а також у росіян Карелії та Архангельської обл. [23, с. 210 (Рис. 270), 211 (Рис. 271), 219 (Рис. 278), 221 (Рис. 281)]). У контексті нашої розвідки цікавий матеріал стосовно трапецієподібної форми даху дають деякі варіанти тимчасових жител поліщуків[16] та трипільські керамічні модельки сакрального характеру, які археологи ототожнюють з житлами чи храмами[17].

Як уже зазначалося, поширення жител без стелі на правобережному Поліссі П. Чубинський пов'язував із зоною курних хат [41, с. 375]. В умовах курної системи опалення функціонально необхідним був великий об'єм внутрішнього простору

[15] Зберігається у фондах Музею народної архітектури та побуту у Львові. — Фонд АП, 6175, Д-106.

[16] Зокрема, на увагу заслуговує варіант пастушого тимчасового житла, званого «стан» («салаш»), яке обстежив український дослідник Архип Данилюк у селі Глинному Рокитнівського р-ну Рівненської обл. Основу споруди становили чотири стовпи-сохи, вкопані в ґрунт. Її загальні розміри в плані 3,9 х 4,9 метра. Відстань між сохами сягала: в ширину — 1,1 метра, в довжину — 3,5 метра. Висота споруди дорівнювала 1,4 метра. У верхній частині по довжині «салаша» сохи зв'язували двома перекладинами. По перекладинах вкладали три поперечні «бальки» (два — по краях, один посередині). З трьох боків (до перекладин і тильного «балька») закріплювали похилі колені дошки, загострена нижня частина яких вкопувалась в землю на відстані 1,4 метра від сох. Дошки встановлювали з проміжками 0,1— 0,12 метра одна від одної, а щілини між ними перекривали обаполками. Зверху по «бальках» подібним способом настеляли стелю («столь»). Посередині у ній залишали отвір для виходу диму. Передню стінку зашивали дошками, лише між сохами залишали місце для входу. У плані «стан» мав видовжену, наближену до прямокутника, форму. За загальними обрисами він нагадував трапецієвидний дах, встановлений на землю [8, с. 70; 9. с. 75]. Тут доречно нагадати, що ще К. Мошинський звертав увагу на те, що «...дах є власне шалашем, встановленим на стіни ...і конструктивну більшість типів даху вдається вивести по прямій лінії від шалашів...» [51, s. 489]. Заслуговує на увагу спосіб покриття споруди, обстеженої А. Данилюком. Зверху «салаш» покривали хмизом та грубим сіном, а сіно, в свою чергу, закріплювали довгими жердинами. Стелю (з протипожежних міркувань) попередньо дещо присипали землею. Посередині будівлі знаходилось вогнище.

[17] Хоча, як слушно зазначають вчені, зважаючи на сакральний характер цих виробів, при реконструкції реальних жител їх слід використовувати дуже обережно, не завжди оправданим, на нашу думку, є ігнорування при реконструкції дахів трипільського житла деяких елементів верхніх частин цих модельок. Як можна судити з ілюстративного матеріалу, дахи у них мають здебільшого склепінчатий (чи аркуватий) характер. Причому коли у модельці із поселення Розсоховатки маємо лишень натяк на трапецієвидності даху, то у споруді з поселення Ворошилівки його трапецієвидна форма виражена чітко і однозначно (в останньому випадку незрозумілим є твердження вчених, що «модель з Ворошилівки має двосхилу покрівлю...» [4, с. 14, 15, 16, 17 (рис. 1.10), 18 (рис. 1.11)].

приміщення: збільшувався повітряний простір — вище піднімався дим від печі [17, с. 117—118]. Зокрема, у давніших бойківських курних житлах із плоскою стелею висота приміщень коливалась у межах 2,8—3,2 м, інколи сягаючи навіть 3,5 м (хата 1812 р. із с. Либохора Турківського р-ну)[18]. Звернувшись до обмірних матеріалів поліських жител, опублікованих З. Дмоховським, можна помітити, що висота житлової камери (як у випадку суміщеної з дахом стелі, так і «аркуватої») є приблизно однаковою — 3—3,5 м, причому у вічі впадає така закономірність: трисхила трапецієподібна стеля притаманна для будівель п'ятиметрової і більшої ширини, у спорудах завширшки до чотирьох метрів, як звичайно, застосовують двосхилу стелю (поєднану з дахом, чи так-звану «аркувату»). Нагадаємо: у коморах, перекритих суцільним накотом (при значнішій ширині) теж застосовували трапецієподібне перекриття. Щоправда, надмірне збільшення об'єму приміщення приводить до додаткових (не виправданих) тепловтрат. Отож напрошується логічний висновок: влаштування плоскої площини трапецієподібної стелі, найімовірніше, не було результатом пониження двосхилого поздовжньо-вінчастого даху в процесі розвитку житла, а свідомим архітектурно-будівельним засобом, завдяки якому будівничі обмежували внутрішній простір житлової камери більших розмірів, довівши її до необхідної висоти (забезпечивши відведення диму з курної печі до достатнього рівня).

Зауважимо, що як і при трисхилому (хати Жовнерика і Мозоля зі с. Овсемирова), і двосхилому (хата Шелеста зі с. Гродна) перекритті, піднятий над останнім дах («кришу») могла підтримувати кроквʼяна [45, s. 324 (Rys. 15 B); 47, s. 199 (Rys. 113), 200 (Rys. 114)], сошна [49, s. 320—329] чи напівсошна (подібно, як над поздовжньо-вінчастою коморою із с. Закусили Народицького р-ну [24, с. 94 (Рис. 9)]) конструкція. З. Дмоховський опублікував дещо відмінний спосіб вирішення конструкції покриття у трисхилому (хата Кузьмича із с. Давидгородок) та двосхилому (хата Брухіна зі с. Хоромська, кліть Будчанина зі с. Чудина) варіантах перекриття. У цих випадках вінчаті причілки даху виводили вище перекриття і врубували у їх вершини поздовжній вінець, за який зачіпали попарно зв'язані крокви чи ключини [45, s. 327 (Rys. 17 b, c, d)]. Безперечно, останній варіант був досконалішим від попередніх, властиво, він органічніше вписувався у конструкцію зрубного перекриття. Однак, це не може однозначно свідчити про його пізніше походження. Цілком можливо, що власне таке конструктивне вирішення було притаманне для давнього поліського будівництва, а інші з них (дах на кроквах, сохах чи півсохах) пов'язані з пізнішими зовнішніми впливами.



Суцільний накот комори (с. Левковичі Овруцького р-ну Житомирської обл.)

Отже, підібʼємо загальні підсумки.

У XIX ст. на теренах Полісся у формі реліктових явищ траплялись хати, у яких несучі конструкції покриття й перекриття були суміщеними, а також житла із аркуватою стелею й окремим дахом над нею. У першому випадку будівлі перекривала зрубна конструкція (розріджений або суцільний накот). При використанні суцільного накоту, спорудженого із товстої деревини та моховою прокладкою, між окремими елементами необхідності у додатковому уте-

[18] Обміряні нами хати із курною системою опалення: 1812 р. із с. Либохора Турківського р-ну; 1860 та 1792 рр. із села Орявчик, 1748 р. із с. Либохора Сколівського р-ну (експонуються у Львівському музеї народної архітектури та побуту); 1828 р. із с. Мшанця Старосамбірського р-ну та ін.

пленні даху не виникало: над ним лише влаштовували покриття — «кришу», яка захищала споруду від атмосферних опадів. Натомість, розріджений накот не міг достатньо забезпечити теплотехнічні вимоги житла, тому його додатково утеплювали дерном або влаштовували двошарове покриття з дощок із піщаною присипкою чи повітряною прокладкою між шарами та ін. Водночас, конструктивні особливості таких жител вказують на те, що процес трансформації даху, поєднаного із стелею, в окремі дах та стелю проходив шляхом влаштування (підняття) окремої «криші» над конструкціями накоту. Відносно первинності суцільного чи розрідженого накоту, то аналіз конструктивних особливостей окремих збережених споруд досить чітко вказує на розвиток першого, шляхом специфічного ущільнення розрідженого накоту. Щодо трапецієподібної (аркуватої) стелі, то навряд чи її можна розглядати як окремий самодостатній етап трансформації двосхилого зрубного даху-стелі у плоске перекриття на поздовжніх сволоках (і окрему двосхилу «кришу»). Швидше за все, виникнення такого перекриття пов'язане із збільшенням площі житла (зокрема його ширини), що викликало потребу зменшення внутрішнього об'єму опалюваного приміщення.

1. *Бломквист Е.Э.* Крестьянские постройки русских, украинцев и белоруссов: поселения, жилища и хозяйственные строения / Е.Э. Бломквист // Восточнославянский этнографический сборник. — М. : Изд-во АН СССР, 1956. — С. 3—458.
2. *Брицун-Ходак М.* Літописна земля Древлян. Археологія, історія, етнографія: історико-краєзнавче дослідження / Микола Брицун-Ходак. — Коростень. — 2002. — 362 с.
3. *Верговський С.* Давнє народне будівництво українського та білоруського Полісся / Сергій Верговський // Народна творчість та етнографія (далі: НТЕ). — 1979. — № 2. — С. 74—80.
4. *Відейко М.Ю.* Архітектура трипільської культури VI—III тис. до н. е. / М.Ю. Відейко, Р.В. Терпиловський, В.О. Петрашенко // Давні поселення України. — К., 2005. — 190 с. : іл.
5. *Гошко Ю.Г.* Народна архітектура Українських Карпат XV—XX ст. / Ю.Г. Гошко, Т.П. Кіщук, І.Р. Могитич, П.М. Федака ; АН УРСР. Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М.Т. Рильського. Львів. відділення. — К. : Наукова думка, 1987. — 270 с.
6. *Данилюк А.Г.* Українська хата / А.Г. Данилюк. — К. : Наукова думка, 1991. — 110 с.
7. *Данилюк А.Г.* Традиційна архітектура регіонів України: Полісся / А.Г. Данилюк. — Львів : Видавничий центр ЛНУ ім. І. Франка, 2001. — 111 с. : іл.
8. *Данилюк А.* Релікти давнього будівництва: пам'ятки народної архітектури Рівненського Полісся / Архип Данилюк. — Рівне : Азалія, 1995. — 79 с.
9. *Данилюк А.* Будівлі на відгінних пасовищах Волині / Архип Данилюк // НТЕ. — 1980. — № 6. — С. 75—76 .
10. *Забелло С.* Русское деревянное зодчество / С. Забелло, В. Иванов, П. Максимов. — М. : Из-во Академии Архитектуры СССР, 1942. — 210 с.
11. *Забылин М.* Руский народ, его обычаи, обряды, предания, суеверия і поэзия / М. Забылин [репринт. изд. 1880 г.]. — М. : Автор, 1992. — 608 с. + VIII с.
12. *Кобычев В.П.* Поселения и жилище народов Северного Кавказа в XIX—XX вв. / В.П. Кобычев. — М. : Наука, 1982. — 194 с.
13. *Косичъ М.Н.* О постройкахъ бѣлорусскаго крестьянина Черниговской губ., Мглинскаго уѣзда: села Росухи, деревни Бородинки и Амелькина хутора / М.Н. Косичъ // Живая старина. — С.-Петербургъ : Тип. М. П. С., 1906. — Вып. 1. — С. 74—98.
14. *Косміна Т.В.* Традиції та інновації в архітектурі народного Києва та Київщини / Т.В. Косміна // Етнографія Києва і Київщини: традиції й сучасність. — К. : Наукова думка, 1986. — С. 157—200.
15. Повість минулих літ // Літопис Руський / пер. з давньорус. Л.Є. Махновець. — К. : Дніпро, 1989. — С. 1—178.
16. *Лысенка П.Ф.* Раскопкі Бярэсця / П.Ф. Лысенка // Помнікі гісторыі і культуры Беларусі. — Минск, 1971. — № 1. — С. 18—44.
17. *Локотко А.И.* Белорусское народное зодчество (средина XIX — XX в.) / А.И. Локотко. — Минск : Навука і тэхніка, 1991. — 285 с.
18. *Могитич І.Р.* Колиби лісорубів / Іван Могитич // НТЕ. — 1973. — № 2. — С. 75—79.
19. *Нагорнюк О.* Нагробок як макрознак (конструктивні особливості, символіка і функції нагробків у поховально-поминальній традиції Західного Полісся) / Олексій Нагорнюк // Народознавчі зошити (далі: НЗ). — 2006. — № 3—4. — С. 438—445.
20. *Нагорнюк О.* Народна топографія / Олексій Нагорнюк // Етнокультура Рівненського Полісся / упорядник Віктор Ковальчук. — Рівне, 2009. — С. 239—272.
21. *Никончук М.В.* Будівельна лексика правобережного Полісся в лексично-семантичній системі східнослов'янських мов / М.В. Никончук., О.М. Никончук. — Житомир : Видавничо-редакційний відділ облполіграфвидаву, 1990. — 369 с.
22. *Ополовников А.В.* Русское деревянное зодчество: гражданское зодчество / А.В. Ополовников. — М. : Искусство, 1983. — 287 с. : ил.

23. *Ополовников В.А.* Русское деревянное зодчество (Памятники клетского типа и малые архитектурные формы) / В.А. Ополовников. — М. : Искусство, 1986. — 280 с.
24. *Радович Р.* Релікти архаїчного Поліського житла / Роман Радович // Полісся України: Матеріали історико-етнографічного дослідження. — Львів : ІН НАН України, 1999. — Вип. 2. Овруччина. 1995. — С. 87—98.
25. *Радович Р.* Деякі специфічні риси житла та господарських будівель на Поліссі (XIX — початок XX ст.) / Роман Радович // Полісся України: Матеріали історико-етнографічного дослідження. — Львів : ІН НАН України, 2003. — Вип. 3. У межиріччі Ужа і Тетерева. 1996. — С. 83—94.
26. *Радович Р.* Стеля та сволок у традиційному будівництві поліщуків (конструктивно-технологічний та обрядовий аспекти / Роман Радович, Роман Сілецький // НЗ. — 1996. — № 2. — С. 78—92.
27. *Радович Р.* Сільське житло кінця XIX — початку XX ст. на півдні Поділля (за матеріалами Борщівського р-ну) / Роман Радович // Літопис Борщівщини: Історико-краєзнавчий збірник. — Борщів : Джерело, 1996. — Вип. VIII. — С. 58—66.
28. *Радович Р.* Поліський льох і питання реконструкції землянкового та напівземлянкового житла / Роман Радович // Записки Наукового товариства ім. Шевченка. — Львів, 1992. — Т. CCLIX : Праці секції етнографії і фольклористики. — С. 33—56.
29. *Раппопорт П.А.* Древнерусское жилище / П.А. Раппопорт // Археология СССР: Свод археологических источников. — Л. : Наука, 1975. — Вып. Е1-32. — 177 с.
30. *Романовъ Е.Р.* Бълорусскій сборникъ / Е.Р. Романовъ. — Вильна : Тип. В.А. Сыркина, 1912. — Вып. VIII : Бытъ бълорусса. — 600 с.
31. *Русов А.А.* Опісание Черниговской губерніи / А.А. Русов. — Чернигов : Типографія Губернского Земства, 1899. — Т. 2. — 377 с. : ил.
32. *Сабаленко Э.Р.* Жилле. Будавнычия материалы и конструкцыї / Э.Р. Сабаленко, У.С. Гуркоў, У.М. Іваноў, Дз. Д. Супрун // Беларускае народнае жилле / рэд. В.К. Бандарчык ; АН БССР. Ін-т мастацтвазнауства, этнаграфіі і фальклору. — Мінск : Навука і тэхніка, 1973. — 127 с.
33. *Сілецький Р.* До питання про відкрите вогнище, як опалювальний пристрій народного житла на Правобережному Поліссі / Роман Сілецький // Вісник Львівського університету. Серія історична. — Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 1999. — Вип. 4. — С. 495—500. — (Серія історична).
34. *Січинський В.* Чужинці про Україну: вибір з описів подорожей по Україні та інших писань чужинців про Україну за десять століть / Володимир Січинський. — К. : Довіра, 1992. — 55 с.
35. *Соколова З.П.* Жилище народов Сибири (опыт типологии) / Соколова З.П. — М. : ИПА «Три Л», 1998. — 284 с. : ил.
36. *Таранушенко С.* Давнє поліське житло / Стефан Таранушенко // НТЕ. — 1969. — № 1. — С. 8—23.
37. *Таранушенко С.* Клуні українського Полісся / Стефан Таранушенко // НТЕ. — 1968. — № 3. — С. 60—64.
38. *Тиводар М.* Етнічні традиції у скотарстві / М. Тиводар // Етногенез та етнічна історія населення Українських Карпат. — Львів : Інститут Народознавства НАН України, 2006. — Т. II : Етнологія та мистецтвознавство. — С. 52—123.
39. *Трацевский В.В.* История архитектуры народного жилища Белоруссии / В.В. Трацевский. — Минск : Вышэйшая школа, 1989. — 190 с.
40. *Фундуклей И.* Статистическое описаніе Киевской губерніи / Иван Фундуклей. — СПб. : Въ типографіи министерства внутреннихъ делъ, 1852. — Ч. І. — 549 с.
41. *Чубинский П.П.* Малороссы Юго-Западного края: жилище, утварь, хозяйственные постройки и орудия / П.П. Чубинский // Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край, снаряженной Русским Географическим обществом Юго-Западного отдела. — СПб., 1877. — Т. 7. — Вып. 2. — С. 375—399.
42. *Шейнъ П.В.* Матеріалы для изученія быта і языка русскаго населенія съверо-западнаго края. — Т. 3 / П.В. Шейнъ // Сборник отделенія русскаго языка и словесности Императорской Академии Наук. — Санктпетербург, 1903. — Т. 72. — 535 с.
43. *Якімовіч Ю.А.* Драўлянае дойлідства Беларускага Палесся: XVII— XIX ст. / Ю.А. Якімовіч. — Мінск : Навука і тэхніка, 1978. — 150 с.
44. *Gajek J.* Zarys etnograficzny zahcodnej części Podola / Gajek Józef // «Annalts UMCS». Sek. F. — Lublin, 1947. — Cz. I : Kultura materialna. — 190 s.
45. *Dmochowski Z.* Sprawozdania ze studijów nad poleskim budownictwem drzewnym w r. 1934—35 / Zbigniew Dmochowski // Buletyn historii sztuki i kultury. — 1935. — R. III. — S. 311—334.
46. *Dmochowski Z.* Ze studiów nad poleskim budownictwem drzewnym / Zbigniew Dmochowski // Buletyn historii sztuki i kultury. — 1937. — R. V. — S. 165—217.
47. *Falkowski J.* Notatki etnograficzne z Polesia Cmentarze / Jan Falkowski // Lwów odbitka z Wiadomości ludoznawczych. — Zeszyt 1—2. — Rok II. — 1933. — 9 s.
48. *Frankowski E.* Krzyże kamienne i domki drewniane na cmentarzach poleskich / Ewgenjusz Frankowski // Zemia. — Warszawa, 1925. — № 6—8. — S. 134—136.
49. *Krassowski W.* Budownictwo Ludowo (mieszkaniowe) wsi Podbolocie / W. Krassowski // Biuletyn historji sztuki i kultury. — Warszawa, 1938. — Rocz. 6. — S. 320—329.
50. *Moszyński K.* O kulturze ludowej południowj-środkowego Polesia / Kazimierz Moszyński // Zemia. — Warszawa, 1925. — № 6—8. — S. 120— 131.

51. *Moszyński K*. Kultura ludowa słowian / Kazimierz Moszyński. — Kraków, 1929. — Cz. 1 : Kultura materjalna. — 710 s.
52. *Phleps H*. The Craft of Log Building: A Handbook of Craftsmanship in Wood / Phleps Herman ; translated and adapted from German Roger MacGregor. — Ottawa ; Ontario : Lee Valley Tools Ltd, 1982. — 328 p.

Roman Radovych

POLISIA ROLLED HOUSE BUILT IN «V NAKOT»: SOME CONSTRUCTIVE VARIANTS AND WAYS OF DEVELOPMENT

The article deals with design features of Polisia houses with combined structures of covering and lift slab. Variations of framed roof and arch-shaped ceiling have been analyzed. An attempt to discover the reasons for origin of the state and to trace the paths along which had been developed separate elements of the roof and ceiling have been presented and exemplified on the ground of Polisia housing.

Keywords: Poliassya, housing, roof, ceiling, «nakot».

Роман Радовыч

ПОЛЕССКАЯ ХАТА В «НАКАТ»: КОНСТРУКТИВНЫЕ РАЗНОВИДНОСТИ И ПУТИ ИХ РАЗВИТИЯ

В предлагаемой статье рассмотрены конструктивные особенности полесских жилищ с совмещенными конструкциями покрытия и перекрытия. Проведен анализ разновидностей срубной крыши и арочного потолка. На примере полесского жилища сделана попытка определения причин возникновения и путей развития отдельных элементов крыши и потолка.

Ключевые слова: Полесье, жилище, крыша, потолок, «накот».



Олена СЕРЕБРЯКОВА

ТРАДИЦІЙНА ВОРОЖБА З КІЛКАМИ: РИТУАЛЬНО-МАГІЧНИЙ АСПЕКТ

У статті на основі зіставлення широкого етнографічного матеріалу проаналізовано українські ворожіння з кілками. З'ясовано, що це матримоніальні ворожіння щодо майбутнього весілля й шлюбного партнера.

Ключові слова: ворожіння (гадання, дивінації), мантичні і магічні дії, кілки, лічба, перев'язування, пліт, віщий сон, шлюб, дівування.

Дівочі ворожіння (дивінації, мантичні обряди), за допомогою яких українки намагались довідатися про час свого заміжжя, а також різні відомості стосовно шлюбного партнера, прийнято означати терміном «матримоніальна мантика». Окремим їхнім видом є ворожіння з жеребом (клеромантика від грецьк. χληρομάντεια від χλήρος — жереб і μαντεία — пророцтво) — явище, від старожитних часів відоме багатьом народам світу [73, s. 270—271; 22, с. 64; 33, с. 114]. Як видно з аналізу фактографічних і польових матеріалів, такі дивінації збереглись і в українській, зокрема у карпатській, традиції.

Загальнопоширене в Україні дівоче ворожіння з рахуванням кілків у плоті, яке, як правило, виконували під час зимових свят — на андріївських вечорницях (або напередодні цього дня), на Миколая, Святий вечір, Меланки, Щедрий вечір, має свої особливості. Численні фіксації, які етнографи здійснили в різних місцевостях Бойківщини (Старосамбірщина, Самбірщина, Сколівщина, Дрогобиччина), на Північній Лемківщині (Коросненщина та Ясельщина) [41, с. 51; 63, с. 357; 1, арк. 2; 2, арк. 7; 3, арк. 8, 24; 11, арк. 9—29; 69, с. 5; 65, с. 130], а також на Поліссі, Поділлі (Підгаєччина, Борщівщина, Зборівщина) [70, с. 260; 21, с. 102; 37, с. 79; 23, с. 3; 64, с. 54; 57, с. 72; 66, с. 70; 20, с. 75; 46, с. 363; 52, с. 189], Слобожанщині (Полтавщина, Харківщина), Надсянні (Яворівщина), Наддніпрянщині (Черкащина) [53, с. 20; 42, с. 63; 4, арк. 6—128; 6, арк. 5, 57; 10, арк. 15—239], подають такий опис традиції. Увечері дівчата підходили до початку плоту й найчастіше лічили кілки, примовляючи: «вдовець — молодець» (або навпаки) аж до його кінця. Названий останній кілок означав, за кого вони вийдуть заміж. На теренах Холмщини, Підляшшя і Опілля аналогічно відлік починали з кілка, який перший попався в руку [76, s. 160, 161; 61, с. 266; 30, с. 436]. Відомості стосовно одиничних способів колективних ворожінь вдалося зафіксувати на Наддніпрянщині (Корсунь-Шевченківський р-н). Приміром, у смт. Стеблеві панянки рахували кілки по черзі, попередньо відмірявши на одному тині сім поясів, а у с. Деренківці «учасником» дівочих дивінацій був книш, який перед початком лічби клали на першому стовпці [10, арк. 25—26, 40][1]. Зазвичай за допомогою традиційних поминальних страв (куті, млин-

[1] У деяких полтавських і черкаських селах про соціальний статус судженого судили не лише з цієї примівки, а й з вигляду останнього кілка (сс. Вільховатка Кобилецько-

ців, пирогів, хліба) намагалися задобрити духів-опікунів, які, за віруваннями, виступали посередниками між світами і допомагали у пророкуванні долі. Тому використання ритуальної їжі у процесі дивінацій можна вважати пожертвою померлим предкам.

Подекуди на Надсянні та Київському Поліссі побутував дещо доповнений варіант такого вербального супроводу: «вдовец — молодец — фе» (дитина); «той вдовець — той молодець — той ґімен повний скіпець»; «удовець — молодець — покидач» (сс. Віжомля, Наконечне-1 Яворівського р-ну), а на Волинському Поліссі проказували: «то гвоздок, то кулок, то паралічок...» (сс. Здомишель Ратнівського р-ну, Рокита Старовижівського р-ну) [4, арк. 18, 100; 17, арк. 29; 47, с. 132].

Хапаючись за кілля тину, панянки також намагались довідатися, чи одружаться цьогоріч. Наприклад, бойківчанки робили це за допомогою примовок: «віддамся», «здамся» чи «дівчина — молодиця» [48, с. 36; 39, с. 124].

За даними М. Шмайди, у с. Чабинах Меджилабірського округу (Пряшівщина) лемківчанки послуговувались іншою словесною формулою. Так, рахуючи їх у садку, на кожний колик вимовляли по одному складу з такої примовки: «Кіл кі-ли-ця, ці я бу-ду мо-ло-ди-ця?». За аналогією, якщо в кінці лічби залишилась пара кілочків, то й дівчина до року повинна знайти собі пару [71, с. 144].

Як свідчать записи з теренів бойківського Підгір'я, Північної Лемківщини (Сяноччина), Надсяння (Яворівщина), Наддніпрянщини (Черкащина), з такою ж метою кілочки рахували парами, а подекуди на Поділлі (Зборівщина) проказували: «одинпара» [68, с. 203; 49, с. 49; 4, арк. 9; 10, арк. 293, 323; 52, с. 189].

За заувагою М. Сивицького, на теренах Північної Лемківщини напередодні Андрія аналогічно ворожили й хлопці, які числили штахети в паркані чи кілля в плоті обраної дівчини. Це вони робили допоки не знайдеться пара, тобто, при негативному результаті (непарне число) шукали щастя біля іншої хати. Цікаво, що так само чинили й з дровами [65, с. 130]. На факт побутування парубочих гадань на Південній Лемківщині вказують І. Красовський та Й. Вархол [44, с. 120].

го р-ну, Антипівка, Хвильово-Сорочин Золотоніського р-ну) [14, арк. 57; 10, арк. 331, 353].

Локальною специфікою відрізняються дівочі дивінації, які побутували в інших місцевостях України. Скажімо, на Наддніпрянщині під час нещодавніх польових пошуків зафіксовано нетипові пояснення семантики ворожіння, відмінні від традиційних: один колик, який залишився в кінці, означав, що «хтось помре або щось трапиться», «як до пари, то молодець, це за хлопця вийдеш, а як не до пари, то за удовця» (сс. Заріччя, Шабельники Корсунь-Шевченківського р-ну). До того ж, дівчата на виданні починали відлік з краю тину і йшли до кінця або назначали місце, скажімо, зсередини (сс. Яснозір'я Черкаського р-ну, Заріччя, Ситники, Черепин Корсунь-Шевченківського р-ну, Плешкані Золотоніського р-ну) [10, арк. 107—323].

На Волинському і Рівненському Поліссі спостерігаємо дублювання шлюбних ворожінь (на свято Андрія і Щедрий вечір, а на початку XX ст. ще й на Різдво), а також відмінності у способі виконання. Попри традиційні трактування результатів мантичних обрядодій, їх здійснювали, попередньо обійнявши пліт руками (наскільки дівчина досягнула), а відтак уже рахували кілочки всередині (сс. Стобихва, Великий Обзир Камінь-Каширського р-ну, Біле Володимирецького р-ну, Вербівка Дубровицького р-ну) [18, арк. 106, 110; 37, с. 89].

Фіксації окремих своєрідних народних ворожінь вказують на те, що подекуди у Карпатах, зокрема на Бойківщині, з кілками ворожили не лише з метою довідатися про соціальний стан, а й задля визначення імені судженого. Поширення таких дивінацій у деяких селах Дрогобицького повіту свого часу зауважив Д. Лепкий. Вони нагадували йому ворожбу з квітів «любить — не любить». Так, напередодні Андрія панянки вибігали на двір і одна за одною лічили кілочки іменами знайомих парубків. За віруваннями, на яке попадав останній кілок, таке ім'я йноситиме майбутній чоловік [48, с. 36]. Згадують про такий спосіб андріївського ворожіння й мої інформатори зі с. Колочави (Міжгірщина), де він побутував у дещо іншому варіанті. Так, одна з дівчат надписувала на кілках парубочі імена, а потім по черзі їх рахували всі бажаючі дізнатися про свою другу половинку. Це робили попередньо задумавши певне число кілків, які й належало полічити (наприклад, п'ять чи шість) [7, арк. 59—60].

«Віщий» кілочок також міг «підказати» відданиці, яким її наречений буде на вигляд, його вік та ін.[2]. За твердженням Г. Маковій, гуцулки із зав'язаними очима прямували до огорожі, що трималася на вербових кіллях, а взявши руками будь-який із них, відкривали очі й роздивлялися його: стрункий — віщував гарного чоловіка; кривий — п'яницю; грубий — багатого [50, с. 194][3]. Аналогічно, обираючи наосліп якийсь один кілок, жителі деяких наддніпрянських сіл відразу могли довідатися про матеріальний стан нареченого, а українці Молдови — його поставу і зріст (сс. Богуславець, Деньги Золотоніського р-ну, Баронча Дрокіївського р-ну) [10, арк. 303, 341, 345; 5, арк. 11].

Найчастіше повсюдно в Карпатах вели лік від одного до дев'яти (або навпаки) із заперечною часткою «не», звертаючи увагу на останній патик. За аналогією, чоловік буде кривим (горбатим), гарним, бідним, удівцем з дітьми тощо [81, s. 212; 36, с. 73; 35, с. 24; 13, арк. 70; 1, арк. 63; 7, арк. 45—46, 51—101; 9, арк. 78]. У с. Чортовці під Обертином (Покуття) такий тип дивінацій мав спеціальну назву «коли мацати». Промовивши: «На Божу ласку!», дівчина рахувала їх, йдучи в напрямку від воріт свого обійстя, в такий спосіб: «один не один, два не два, три не три… аж до девяти», а в с. Іспасі над Коломиєю «пророчим» був чотирнадцятий колик [77, s. 78, 79].

У с. Кленова Снинського округу ввечері перед Андрієм лемківчанки робили висновки про поставу, зріст та вік судженого з вигляду дев'ятого кілка, що його відрахували у садку [71, с. 144].

Локальну відміну дівочого ворожіння, яке виконували на Меланки, вдалося виявити А. Онищуку в с. Зеленій (Надвірнянщина) на початку XX ст. Так, гуцулка наосліп числила кілочки від «прьисел» до дев'яти, але «на віґлї» (тильна сторона долоні). Останній витягала з землі, несла до хати і клала під вікно, з нетерпінням чекаючи ранку. Якщо кіл виявився новим, сподівалась побратися з молодим та здоровим парубком; старий, оброслий мохом пророкував багатого, а кривий — кульгавого чоловіка [56, с. 25][4].

Архаїчні відомості про давнішнє застосування магічно-імітативних дій на андріївських вечорницях пощастило зафіксувати у бойківському с. Вучковому (Міжгірщина): «Пряли, дале вийшли та вать веретено поснують по плотові туди та й лічать коли» [7, арк. 86]. За народними віруваннями, веретено було дієвим магічним засобом для причарування парубків, невірних чоловіків. Його використання в матримоніальних ворожіннях і любовній магії можна пов'язати із властивістю крутитися. Враховуючи це, а також той факт, що ним зумисне послуговувались безпосередньо перед початком дивінацій, можна стверджувати, що такі ритуали власне й імітують дію, яку потрібно викликати (щоб так само «крутилися» парубки, як крутиться веретено).

Із того ж кутка Карпат, а також з Гуцульщини, Покуття маємо приклади обрядового застосування у мантичних діях ниток, які, за повір'ями, вважались атрибутом потойбіччя та за їхньою допомогою здійснювався зв'язок між «цим» і «іншим» світом. Відомості про таку традицію містять як етнографічні описи кінця XIX — початку XX ст., так і сучасні польові матеріали. Скажімо, за свідченнями старожилів зі с. Синевир, вечірньому ворожінню дівчат передував піст упродовж усього дня на свято Андрія. Позаяк у відданиці, що ворожила, очі були закритими, то хтось з решти учасниць дивінацій підводив її до тину. Лічба відбувалась за допомогою примовки: «ні раз, ні два, ні три, ні чотири… ні дев'ять», а обраний кілочок перев'язувався ниткою певного кольору. Вранці дівчата довідувалися про результати, відшуковуючи кожна свою: «…ей, який в мене старий буде чоловік, а як кривий — горбатий буде, а як файний, правий, в мене файний буде. Ну

---

[2] Схожі висновки робили, розглядаючи поліно, яке витягали навмання із оберемка дров [69, с. 5; 70, с. 261; 42, с. 63]. Подекуди на Черкащині про це довідувались, порахувавши весь пліт нетиповою примовкою, в якій уже закладена відповідь: «горбатий, сліпий, прямий, такий» (с. Скориківка Золотоніського р-ну) [10, арк. 265].

[3] Подібним чином про фізичні властивості судженого дізнавалися також з гілки, яку виломлювали на Вербну неділю [50, с. 125].

[4] У минулому подібні дивінації з кілочками, крім Карпат (Гуцульщина), були знаними й на інших територіях України (Чернігівщина, Полтавщина, Черкащина), де їх лічили тричі по дев'ять, тобто «віщим» був двадцять сьомий кілок. Можна припустити, що так чинили для посилення ефективності результатів ворожіння. Ворожили на Святий вечір або на Меланки, щоб визначити соціальний статус, матеріальний стан, зріст майбутнього судженого. Приміром, на Чернігівщині (с. Прохори) ворожили як дівчата, так і хлопці, а на Полтавщині (с. Андріяшівка) останній кілок мав своєрідні тлумачення [43, с. 150; 62, с. 163; 53, с. 20; 34, с. 4; 51, с. 140; 10, арк. 296].

так скажу вам, так і било...» [7, арк. 9, 13, 19]. Вочевидь, панянка послуговувалась ниткою не лише для позначення «віщого» кілочка, але й у такий спосіб намагалася «прив'язати» судженого до себе. Нитка як символ життєвого шляху, долі в даному випадку повинна поєднати (зв'язати) дівчину з її обранцем. Тутешні інформатори, молодші за віком, пригадали, що кілки зав'язували «лєнточков або таким якимось пандлічком, тко яким — червоним, білим, кожна різним». Зі с. Лопушної (Вижниччина) маємо відомості про те, що завдяки перев'язаному навпомацки кілочку наступного ранку після свята Андрія гуцулки судили, «ци буде її чьоловік більший від неї, ци менший» [9, арк. 68—69]. У схожий спосіб, однак на подвір'ї хати, обраної для вечорниць, по черзі ворожили на Снятинщині (Покуття) в кінці XIX ст. Попри спільні риси (ритуальна сліпота, аналогічний вербальний супровід та кількість порахованих кілків у плоті), спостерігаємо також відмінності: колективний підхід до місця ворожби, обв'язування обраного кола ґвоздикою і базиліком, щойно вийнятими з волосся, негайні висновки щодо зовнішності судженого [78, s. 402].

У наддніпрянському варіанті колективного ворожіння, яке записано в с. Драбівцях Золотоніського р-ну, також йдеться про позначення відлічених (традиційною примовкою: «вдовець», «молодець») кілків різнокольоровими нитками. Відтак їх «міряли (ставили кулак над кулаком. — О. С.), і чия верхня рука, то він її буде». Сподіваючись уникнути весілля з небажаним нареченим (наприклад, кривим, сліпим), відданиці намагались схитрувати — вмостити свою руку так, щоб вона не опинилась нагорі [10, арк. 246].

Низку цікавих фактів про інші своєрідні локальні варіанти дивінацій, в яких виразно простежується архаїка, маємо з теренів Гуцульщини. Детальний опис андріївського ворожіння, яке здійснювали в оголеному вигляді із зав'язаними очима після «посівання» конопель, подав Ю. Шнайдер у кінці XIX ст. Відрахувавши вісім коликів, відданицям належало проказати своєрідну примовку, рухаючи при цьому дев'ятий: «Чи ти заражений, чи ти загоєний, чи тебе підтримує тато, мама, брат, сестра чи може коханка, чи ти за горами, чи ти за водами, чи ти за морями, чи ти за світами, чи ти за плотами? Рухаю не цей кіл, а свого судженого. Чи ти маєш жінку? Жінка най іде до гробу, а ти іди по мою особу». Іншою є його семантика, зокрема наявність кори свідчила про мудрого, вченого судженого [80, s. 219—220]. Тут спостерігаємо своєрідний прояв шлюбної магії, переплетений із мантичними діями, які виконували з надією причарувати свого обраного завдяки первісному стану (оголеності), коли людина стає ближче до потойбічного світу, а тому їй легше налагодити з ним контакт і вплинути на майбутнє. Про поєднання вірувань у магічні властивості насіння та аграрних мотивів довідуємося також із описів схожих андріївських дивінацій з кілками, зроблених В. Шухевичем у с. Жабйому. Різниця полягала в тому, що відданиця числила кілля у плоті парами. Починаючи від будь-якої пари, вона промовляла: «Ні один, ні два... ні девять». Останню (дев'яту) пару перев'язувала ниткою, а вранці придивлялася. За повір'ями, якщо є обидва коли, але без ґужви (воринє), то дівчина розійдеться з хлопцем; якщо ґужва є, справлятиме весілля у ці м'ясниці. Традиційно, наявність кори віщувала багатого судженого; її відсутність (голий кіл) — бідного; а кривизна, такого й чоловіка. У разі, якщо дев'ятий кілочок залишився один у плоті (тобто без пари), то й панянка ще дівуватиме, допоки її не візьме заміж удівець [72, с. 274]. Припускаємо, що насіння є дериватом чоловічого сімені, а коноплі, за словами І. Огієнка «тягли до себе чоловіків і жінок» [54, с. 62]. Враховуючи семантику зерна як джерела нового життя, можна потвердити, що обрядовий акт розкидання насіння (імітація землеробських робіт) має виразну продукуючу (фертильно-еротичну) функцію — кореляція родючості землі і фертильності жінки. Очевидно, у давнину такі дії повинні були наділити дівчину плідністю незалежно від результату дивінацій.

На поширення у галицьких, буковинських і закарпатських гуцулів (Косівщина, Верховинщина, Вижниччина, Рахівщина) подібних андріївських та новорічних клеромантичних обрядодій указують сучасні польові пошуки Т. Гонтар, К. Кутельмаха, Л. Горошко. Відраховані різними примовками кілочки перев'язували різнобарвними нитками (наприклад, червоними, чорними) або стрічками задля вранішнього визначення матеріального стану і постави судженого. Серед пояснень респондентів трапляються і дещо відмінні від попередніх, наприклад, гладкий дев'ятий кіл віщував бездітність, ґудзавий — багатодітність (с. Верхній Березів). Зазвичай лічили

дев'ять кілочків (сс. Нижній Березів, Криворівня, Шепіт Долішний, Відричка), зрідка сім (с. Косів-Москалівка) або тринадцять (с. Середній Березів). Як зазначає К. Кутельмах, у с. Космач-Погір ворожили оголені гуцулки [15, арк. 22 зв.; 12, арк. 8, 20—21, 54, 60; 1, арк. 7, 22, 55—56; 9, арк. 51].

Своєрідністю відзначаються вербальні супроводи та тлумачення результатів аналогічної передандріївської ворожби на Пряшівщині. Приміром, у с. Ольці Гуменського округу, рахуючи до дев'ятого колика, лемківчанки примовляли:

Кіл, кілиця,
Ци я буду того року молодиця.

Якщо під час лічби число дев'ять випадало на «кола», то, за повір'ями, дівчина цьогоріч повинна вийти заміж (пор. запис зі с. Чабини). В іншому селі цього ж округу (Руський Грабовець) ворожіння стосовно зовнішності судженого супроводжувалося такою словесною формулою:

Тот молодый, тот кул,
Тот молодый, тот кул,
Тот молодый, тот кул,
Тот молодый, тот кул,
Тот молодый [24, с. 165].

За матеріалами власних польових спостережень, в окремих селах на Закарпатській Бойківщині (Міжгірщина) відданиці мали змогу отримати додаткову інформацію про свого майбутнього чоловіка. Для цього, крім вигляду та фактури деревини, звертали увагу також на її породу. Цікаві подробиці щодо вибору місця ворожіння та деякі ознаки обраного кілочка пригадала мешканка с. Вучкового: у минулому дві-три дівчини йшли в кошару та одночасно лічили кілля з різних сторін плоту. Відтак перев'язували їх, а зранку роздивлялись, кому який попався. Серед народних пояснень занотовано такі: якщо було обрано «вільховий (ліщанковий), кажуть, чесний чоловік у тя буде, а ясеновий, то кажуть проклятий вать такий якісь горбатий, такий на цім суці штось било, на тим колові, ну та каже якісь ковдурсь. Як тото кіл файний, простий, тогди файний хлопчище буде, а як нефайний, кривий, суча такоє на нім, кажуть такий у тя буде малий, ніякий хлопчище» [7, арк. 90—91]. Вартісними є також відомості з присілку Горб, у якому зафіксовано побутування такого ж ворожіння з подібними тлумаченнями, що його виконували в 60-х рр. минулого століття. Дівчата на виданні по черзі ворожили на кілках з плоту, яким обгороджували сіно. Кому з них пощастило позначити лісковий кілок, та, за віруваннями, матиме найкращого чоловіка, «а ялінка, тото ліниwий хлопець. А правий, то файний, красівий, кривий, то горбатий, такий, што не очєнь красівий бил…». Про архаїчність клеромантичних обрядодій свідчить їхнє здійснення розплетеними, зачесаними та у спідніх сорочках. Дещо пізніше, за спогадами інформаторки, ворожили вже одягненими. За повір'ями, ритуальна оголеність (в т. ч. розпущене волосся), як характерна ознака демонічних образів мавок, русалок і відьом, допомагала налагодити зв'язок з «іншим» світом унаслідок втрати людиною своєї «соціальності», приналежності до культурного простору [25, с. 291; 19, с. 355—356]. Крім того, тутешні хлопці зумисне підглядали за дівчатами і знімали ганчір'я, перешкоджаючи їм довідатися про майбутнього шлюбного партнера [7, арк. 71]. Жителі Сколівщини (Бойківщина), Черкащини (Наддніпрянщина) і Вільховеччини (Західне Поділля) мазали стовпчики сажею, болотом або ще чимось [10, арк. 265; 11, арк. 15; 8, арк. 90; 16, арк. 45]. Парубочі бешкетування занотовані й на Гуцульщині, де хлопці підкладали горбатого колика або взагалі витягали всі кілки з плоту [12, арк. 42; 1, арк. 22].

Індивідуальна форма цих дивінацій зустрічається подекуди на Гуцульщині, Закарпатті, Покутті, де дівчата чекали на висліди до наступного ранку (різдвяного чи новорічного), коли дозволялось розглядіти дев'ятий чи тринадцятий кілочок, зав'язаний різнокольоровими нитками, стрічками, хустиною, шнурком або шматкою [77, s. 80; 31, с. 29; 27, с. 146]. Про своєрідні відміни таких обрядодій дізнаємося з відомостей, поданих Ю. Шнайдером і Ф. Злоцьким. Приміром, перед тим, як перев'язати останній кілок (9-й), покутянка його цілувала, а жителька Закарпаття трусила та спостерігала: скільки коликів порухалося, стільки вона сподівалася мати женихів [79, s. 32—33; 40, с. 211]. З метою передбачити соціальний статус і матеріальний стан свого судженого, жителька с. Мошни Черкаського р-ну (Наддніпрянщина) позначала собі кілок, до якого буде лічити, солом'яним перевеслом. Ворожба мала й іншу словесну формулу («удівець», «молодець», «розвідець») [10, арк. 60—61].

Ще одним показовим прикладом вірувань у магічні (пророчі) можливості кілка є його використан-

ня задля віщого сну. Тут кілок був транслятором і джерелом інформації стосовно судженого. Зробивши певні висновки про фізичні властивості майбутнього чоловіка з вигляду дев'ятого кілка, який на Східній Бойківщині і Західному пограниччі Гуцульщини виламували, а жителі Буковинської Гуцульщини здирали з нього трохи кори або тріску, йдучи спати, клали під подушку. Сподіваючись наснити свого нареченого, відданиці виголошували магічну формулу: «Приснисі мені, мій суджений». За повір'ями, хлопець, який з'явився уві сні, і є долею дівчини [26, с. 40; 32, с. 125—126; 74, s. 126]. У минулому на теренах Галицького Поділля так ворожили лише у разі, якщо, порахувавши весь пліт парами (починаючи від будь-якого кілка), вкінці їх залишалась парна кількість. До того ж, лічбі передувало задумане запитання, наприклад: «Віддамся чи ні?». Ще можна було назвати цей виломлений кілочок ім'ям милого хлопця, і якщо він присниться, дівчина вірила, що вийде за нього заміж [28, с. 8, 9].

Дівочі мантичні обрядодії з кілками, які здійснювали під час різдвяно-новорічних свят, наявні й у календарній обрядовості росіян, білорусів, поляків, румунів і молдаван. Однакове семантичне навантаження, способи виконання, ритуальне та функційне призначення вказують і на прадавнє коріння таких матримоніальних ворожінь [55, с. 50—51; 75, s. 312, 314; 59, с. 363; 38, с. 9; 45, с. 433; 67, с. 176; 73, s. 271; 60, с. 78]. Водночас у різних етнотрадиціях (зокрема, в білорусів, поляків), як і в українській (карпатській), зафіксовано також парубочі дивінації [75, с. 312; 58, с. 183; 29, с. 215].

Серед своєрідних локальних явищ, які вирізняють карпатську традицію з-поміж інших етнолокальних варіантів, відзначимо місце, мету і спосіб виконання ворожінь; вигляд, у якому їх здійснювали (ритуальна оголеність); вербальний супровід; породу дерева, з якого зроблений пліт; поєднання мантики і магії (віщий сон); певний порядок здійснення обрядодій (вірування у магічні властивості веретена, зерна).

Зазвичай ворожіння з кілками мали на меті передбачити соціальний статус, ім'я, матеріальний стан, фізичні властивості, характер, вік, зріст майбутнього чоловіка, а також час сподіваного весілля. Під час усіх ворожінь апелюють до «іншого» світу, тому їх завжди виконували пізно ввечері, тобто у час, який в народі вважали найсприятливішим для цього. Пліт, який складається з кілочків, і є символом пограничного локусу між «своїм» і «чужим» простором, найкраще підходить для здійснення магічно-мантичних обрядодій, унаслідок контакту з нечистою силою. У даному типі дивінацій цьому сприяють також нитки, ритуальна їжа, оголеність (в т. ч. розпущене волосся, наявність лише спідньої сорочки). До того ж, виявлено певні збіжності між способами ворожінь із кілками та дровами: словесні формули, пояснення результатів на основі лічби (приміром, дуалістичне тлумачення символіки «парного/непарного»), розміру, вигляду, фактури деревини. Задля посилення ефективності таких обрядодій послуговувались молитвами, вербальною магією (примовки), трикратним повторюванням (числа дев'ять). У сучасну пору такі клеромантичні обряди вже не побутують, як, зрештою, й багато інших реалій обрядової минувшини, проте живуть у народній пам'яті старожилів, які зауважують правдивість навороженого.

1. Архів ІН НАНУ. — Ф. 1. — Оп. 2. — Од. зб. 513.
2. Архів ІН НАНУ. — Од. зб. 521.
3. Архів ІН НАНУ. — Од. зб. 550.
4. Архів ІН НАНУ. — Ф. 1. — Оп. 2. — Од. зб. 565.
5. Архів ІН НАНУ. — Ф. 1. — Оп. 2. — Од. зб. 568.
6. Архів ІН НАНУ. — Ф. 1. — Оп. 2. — Од. зб. 587.
7. Архів ІН НАНУ. — Ф. 1. — Оп. 2. — Од. зб. 588.
8. Архів ІН НАНУ. — Ф. 1.— Оп. 2. — Од. зб. 594.
9. Архів ІН НАНУ. — Ф. 1. — Оп. 2. — Од. зб. 607.
10. Архів ІН НАНУ. — Ф. 1. — Оп. 2. — Од. зб. 608.
11. Архів ІН НАНУ. — Ф. 1. — Оп. 2. — Од. зб. 609.
12. Архів ЛВ ІМФЕ ім. М.Т. Рильського АН УРСР.— Ф. 1. — Оп. 2. — Од. зб. 281.
13. Архів ЛВ ІМФЕ ім. М.Т. Рильського АН УРСР. — Ф. 1. — Оп. 2. — Од. зб. 317.
14. Архів ЛВ ІМФЕ ім. М.Т. Рильського АН УРСР. — Ф. 1. — Оп. 2. — Од. зб. 362 а.
15. Архів МЕХП. — Ф. 1. — Оп. 2. — Од. зб. 213.
16. Архів МЕХП. — Ф. 1. — Оп. 2. — Од. зб. 239 д.
17. Архів МЕХП. — Ф. 1. — Оп. 2. — Од. зб. 257 д.
18. Архів МЕХП ІМФЕ АН УРСР. — Ф. 1. — Оп. 2. — Од. зб. 304.
19. *Агапкина Т.* Нагота / Т. Агапкина, М. Валенцова, А. Топорков // Славянские древности : Этнолингвистический словарь: в 5-ти т. — Т. 3: К (Круг)—П (Перепелка). — М. : Международные отношения, 2004.
20. *Артюх Л.* Село Товстеньке вчора й сьогодні / Л. Артюх // Народна творчість та етнографія. — 1993. — № 2 (березень-квітень).
21. *Беньковский И.* Девичий праздник св. Андрея / И. Беньковский // Киевская старина. — 1895. —

Г. 14. — Т. 51 (декабрь). — К. : Типографія Г.Т. Корчак-Новицкаго.
22. *Боровський Я*. Світогляд давніх киян / Я. Боровський. — К. : Наукова думка, 1992.
23. *Вакульчик М*. Різдвяні звичаї на Поліссі / М. Вакульчик // Жіноча доля. — Коломия, 1936. — 1—15 січня. — Ч. 1—2.
24. *Вархол Й*. Дівочі ворожіння в часі зимового сонцестояння / Й. Вархол // Науковий збірник музею української культури у Свиднику. — Пряшів : Музей української культури, 1988. — Т. 15. — Кн. 1.
25. *Вархол Н*. Жінка-демон в народному повір'ї українців Східної Словаччини / Й. Вархол // Науковий збірник музею української культури у Свиднику. — Пряшів, 1982. — Т. 10. — Кн. 1.
26. *Василечко* Л. Шуткова неділя. Народні звичаї, обряди та повір'я / Л. Василечко. — Брошнів : Таля, 1994.
27. *Воропай О*. Звичаї нашого народу: Етнографічний нарис / О. Воропай. — Мюнхен : Укр. видавництво, 1958. — Т. 1.
28. *Галько И*. Народныи звычаи и обряды з околиц над Збручем / И. Галько. — Львів, 1862. — Ч. 2.
29. *Ганцкая О*. Западные славяне / О. Ганцкая, Н. Грацианская, С. Токарев // Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы XIX — нач. XX в. Зимние праздники. — М. : Наука, 1973.
30. *Герасимович В*. Народні звичаї, обряди та пісні в селї Крехові, жовківського повіту / В. Герасимович // Правда. — Львів : З друкарні НТШ, 1893. — Т. XVIII. — Вип. LIV (Серпень).
31. *Герцій П*. Вірованя на Святый вечер в Хусті / П. Герцій // Подкарпатска Русь. — 1930. — Ч. 1—2.
32. Гірська веселка / авт.-упор. Іван Ю. Мисюк. — Снятин : Прут Принт, 2000.
33. *Грушевський М*. Історія України-Руси: в 11-ти т., 12 кн. / М. Грушевський. — Т. 1. — К., 1991.
34. *Гургула І*. Різдвяні народні вірування і звичаї / І. Гургула // Жінка. — Львів, 1935. — Ч. 1.
35. Гуцули: їх життя, звичаї та народні перекази / описані др. Р.Ф. Кайндлем. — Чернівці : Молодий буковинець, 2000.
36. *Довгун А*. Андрія / А. Довгун // Наш Родный край. — Тячів, 1926. — Р. V. — Ч. 4.
37. *Доманицький В*. Народній календар у Ровенськім повіті, Волинської губернії / В. Доманицький // Матеріали до української етнології. — Львів, 1912. — Т. XV.
38. *Зеленин Д*. Из быта и поэзіи крестьян Новгородской губерніи (По материалам из бумаг В.А. Воскресенскаго) / Д. Зеленин // Живая старина. — 1905. — Вып. I и II. — Год XIV. — С.-П. : Типо-Литографія В.О. Пастор.
39. *Зинич М*. Звичай та вірування на Андрія в с. Жукотині пов. Турка / М. Зинич// Літопис Бойківщини. — Самбір, 1937. — Ч. 9. — Р. 7.
40. *Злоцкий Ф*. Изъ суеверій и обычаев Русскихъ особенно комитата Угочанскаго / Ф. Злоцкий // Светъ. — Унгваръ. — 1870. — Ч. 26 (9 июля). — Г. IV.
41. *Зубрицький М*. Народнїй календар, народнї звичаї і повірки, прив'язані до днїв в тиждни і до рокових свят (зап. у Мшанцї, Староміського повіту і по сусїднїх селах) / М. Зубрицький // Матеріяли до українсько-руської етнольоґії. — Львів, 1900. — Т. III.
42. *Иванов П*. Жизнь и поверья крестьян Купянскаго уезда, Харьковской губерніи / П. Иванов — Х. : Типография «Печатное Дело», 1907.
43. *Коломийченко Ф*. Різдвяні обряди і звичаї в Чернигівщині (в селї Прохорах, Борзен. пов.) / Ф. Коломийченко // Матеріали до української етнольоґії. — Львів, 1918. — Т. XVIII.
44. *Красовський І*. Календарна обрядовість / І. Красовський, Й. Вархол // Лемківщина : Історико-етнографічне дослідження : у 2-х т. — Т. 2. — Львів : ІН НАНУ, 2002.
45. Круглый год. Русский земледельческий календарь / сост., вступ. ст. и примеч. А.Ф. Некрыловой; ил. Е.М. Белоусовой. — М. : Правда, 1991.
46. *Курочкін О*. Обрядовість (Календарні свята й обряди) / О. Курочкін // Поділля : Історико-етнографічне дослідження. — К. : Доля, 1994.
47. *Курочкін О*. Українці в сім'ї європейській: звичаї, обряди, свята / О. Курочкін. — К. : Бібліотека українця, 2004.
48. *Лепкий Д*. На св. Андрея / Д. Лепкий // Зоря. — Львів, 1885. — № 3.
49. *Майчик І*. Одрехова в минулому 1419—1999 / І. Майчик, М. Цуприк / за ред. Я. Швягли. — Львів : Каменяр, 1999.
50. *Маковій Г*. Затоптаний цвіт. Народознавчі оповідки / Г. Маковій. — К. : Укр. письменник, 1993.
51. *Максимович М*. Дні та місяці українського селянина / М. Максимович ; пер. з рос. — К. : Обереги, 2002.
52. *Медведик П*. Село Жабиня на Зборівщині. Весілля, народні звичаї та обряди / П. Медведик. — Тернопіль : Лілея, 1996.
53. *Милорадович В*. Рождественскія Святки в северной части Лубенскаго уезда / В. Милорадович. — Полтава : Типографія Губернскаго Правленія, 1893.
54. *Митрополит Іларіон*. Дохристиянські вірування українського народу. Історично-релігійна монографія / Іларіон Митрополит. — К. : Обереги, 1992.
55. *Никифоровский Н*. Простонародныя приметы и поверья, суеверные обряды и обычаи, легендарные сказания о лицах и местах / Н. Никифоровский. — Витебск : Губернская Типо-Литографія, 1897.
56. *Онищук А*. Народний календар. Звичаї й віруваня привязані до поодиноких днів у році (зап. у 1907—10 р. в Зеленици, Надвірнянського повіта (на Гуцульщинї) / А. Онищук // Матеріяли до української етнольоґії. — Львів : Етнографічна комісія НТШ, 1912. — Т. XV.
57. *Папіж В*. Деякі релігійні обряди і звичаї Підгаєччини / В. Папіж // Підгаєцька земля: Історико-мемуарний

збірник. — Нью-Йорк ; Лондон ; Париж ; Сидней ; Торонто ; К., 1980.
58. Пинчуки. Этнографический сборник. Песни, загадки, пословицы, обряды, приметы, предразсудки, поверья, суеверья и местный словарь / собрал в Пинском уезде Минской губернии Д.Г. Булгаковский. — С.-П. : В типографии В. Безобразова и Комп, 1890.
59. *Попов Н.* Народныя преданія жителей Вологодской губерніи, Канриковскаго уезда / Н. Попов // Живая старина. — СПб., 1903. — Вып. 3. — Год 13.
60. *Попович Ю.* Молдавские новогодние праздники (XIX — начало XX века) / Ю. Попович. — Кишинев : Штиинца, 1974.
61. *Рижик Є.* Календарні обряди українців Холмщини і Підляшшя / Є. Рижик // Холмщина і Підляшшя. Історико-етнографічне дослідження. — К. : Родовід, 1997.
62. *Ріпецький О.* Парубочі й дівочі звичаї в селі Андріяшівці Лохвицького повіту на Полтавщині / О. Ріпецький // Матеріали до української етнології. — Львів, 1918. — Т. XVIII.
63. *Самбірський Д.* Дещо про свято-андріївські звичаї й вірування в Самбірщині (с. Городище) / Д. Самбірський // Життя і знання. — Львів. — 1938. — Ч. 12.
64. *Свидницкій А.* Великдень у Подолян / А. Свидницкій // Основа. — СПб. : В Типографіи И. Тиблена и комп., 1861 (ноябрь — декабрь).
65. *Сивицький М.* Духова культура / М. Сивицький // Лемківщина: Земля — люди — історія — культура. Т. II : Записки НТШ. — Нью-Йорк ; Париж ; Сидней ; Торонто, 1988. — Т. 206.
66. *Скоропад В.* Мої спогади / В. Скоропад // Літопис Борщівщини: Історико-краєзнавчий збірник. — Вип. 3. — Борщів : Чумацький шлях, 1993.
67. *Сырку П.* Изъ быта бессарабскихъ румынъ. І. Народный календарь румынскаго населенія въ Бессарабіи / П. Сырку // Живая старина. — 1913. — В. І—ІІ. — Годъ XXII.
68. *Франко І.* Людові віруваня на Підгірю / І. Франко // Етнографічний збірник. — Т. V. — Львів, 1898.
69. *Хомик В.* Звичаї та обряди лемків / В. Хомик // Наше Слово. — Варшава, 1963. — № 23.
70. *Чубинский П.* Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край / П. Чубинский. — С.-П., 1872. — Т. 3.
71. *Шмайда М.* А іші вам вінчую. Календарна обрядовість русинів-українців Чехо-Словаччини / М. Шмайда. — Т. 1. — Братіслава ; Пряшів : Словацьке педагогічне видавництво, Відділ української літератури, 1992.
72. *Шухевич В.* Гуцульщина. Четверта частина. Друге видання / В. Шухевич. — Верховина : Гуцульщина, 1999.
73. *Biegeleisen H.* U kolebki. Przed oltarzem. Nad mogilą / H. Biegeleisen. — Lwów, 1929.
74. *Falkowski J.* Zachodne pogranicze Huculszczyzny / J. Falkowski. — Lwów, 1937.
75. *Federowski M.* Lud bialoruski na Rusi Litewskej. Materialy do etnografii słowiańskiej zgromadzone w latach 1877—1891 / M. Federowski. — T. 1. — Kraków : Wydawnictwo Komisyi antropologicznej Akademii Umiętności, 1897.
76. *Kolberg O.* Chełmskie. Obraz etnograficzny / O. Kolberg. — Kraków : W drukarni Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1890. — T. 1.
77. *Kolberg O.* Pokucie. Obraz etnograficzny / O. Kolberg. — T. I. — Kraków : Z drukarni uniwersytetu Jagiellońskiego, 1882.
78. *Mroczko K.* Śniatyńszczyzna. (Przyczynek do etnografii krajowej) / K. Mroczko // Przewodnik naukowy i literacky. — R. XXV. — T. XXV. — Zesz. V (Maj). — Lwów, 1897.
79. *Schnajder J.* Lud peczeniżyński. Część II / J. Schnajder // Lud. — 1907. — T. XIII. — Zesz. I.
80. *Schnajder J.* Z kraju Huculów (Kalendarz huculski) / J. Schnajder // Lud. — Lwów, 1899. — T. V. — Zesz. 3.
81. *Schnajder J.* Z życia górali nadłomnickich / J. Schnajder // Lud. — Lwów, 1912. — T. XVIII. — Zesz. I—IV.

Olena Serebryakova

ON TRADITIONAL FORTUNE TELLING WITH PEGS IN THE ASPECT OF RITUAL-MAGIC

In the study compiled by means of comparative approach to the broad range of ethnographical materials have been analyzed the Ukrainians' divination practices with pegs. As a result a point had been stated that mantic acts had been connected with matrimonial rites of forthcoming wedding and spousal partner.

Keywords: fortune-telling (divinations), mantic and magic actions, peg, count, cord, fence, prophetic dream, marriage, girlhood.

Елена Серебрякова

ТРАДИЦИОННЫЕ ГАДАНИЯ С КОЛЬЯМИ: РИТУАЛЬНО-МАГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

В статье на основе сопоставления широкого этнографического материала проанализированы украинские гадания с кольями. Выяснено, что это матримониальные гадания о будущей свадьбе и брачном партнере.

Ключевые слова: гадания (дивинации), мантические и магические действия, колья, счет, перевязывание, забор, вещий сон, брак, девичество.



Галина ХОРУНЖА

ВПЛИВ ТРАДИЦІЙ НАЦІОНАЛЬНИХ КУЛЬТУР НА ФОРМУВАННЯ СТИЛІСТИКИ ОРНАМЕНТИКИ АРХІТЕКТУРИ СХІДНОЇ ГАЛИЧИНИ

другої половини XVI — XVII ст. (на прикладі пам'яток м. Львова)

Світова практика свідчить, що культурно-художній процес постійно перебуває в тісному взаємозв'язку з процесами міжкультурних контактів. Так, зі змінами світоглядних систем, їхніх окремих складових, мистецтво цілісно реагувало на гостроту ситуації, а тому одним із чинників формування декору архітектури Східної Галичини другої половини XVI— XVII ст. стали постійні культурні контакти з країнами Сходу та Центральної і Західної Європи.

Ключові слова: орнамент, архітектура, культурні контакти, символіка декору.

Формування стилістичних особливостей орнаментики архітектури Східної Галичини другої половини XVI—XVII ст. є фактичним свідченням тісних культурних контактів, які відбувались у вказаному регіоні, однак наразі вивчення цієї проблематики є фрагментарним, таким, що потребує узагальнюючого та комплексного дослідження.

Щодо дослідження впливу традицій національних культур на формування стилістичних особливостей та символіки орнаментики в образотворчому та декоративно-прикладному мистецтві Східної Галичини другої половини XVI—XVII ст., то окреме дослідження відсутнє, проте до деяких аспектів зазначеної проблематики звертались, як вітчизняні, так і зарубіжні науковці. Варто вказати, що до когорти ранніх українських досліджень орнаменту загалом і його застосування в оздобленні архітектури належить стаття Д. Антоновича «Український орнамент» до чехословацького видання «Української культури» (1940 р.) [1]. Надалі до опрацювання вказаної теми неодноразово звертався дослідник В. Овсійчук, і в одній з перших праць «Архітектурні пам'ятки Львова» (1969 р.) наголосив на італійському джерелі стилістики орнаментики в образотворчому мистецтві Східної Галичини другої половини XVI ст., як основному [7, с. 23].

До ґрунтовних досліджень, присвячених скульптурній пластиці Східної Галичини, та передусім її львівському осередку, належить монографія В. Любченка (1981 р.) «Львівська скульптура XVI—XVII століть» [6]. Наголосимо, що саме тут вперше В. Любченко глибоко науково опрацював львівську скульптурну пластику, однак орнаментику тогочасної скульптури та архітектури розглядає як явище другорядне, що було декоративним доповненням зображення.

Зазначимо, що мета нашого дослідження є проаналізувати вплив традицій національних культур на формування стилістичних особливостей та символіки орнаментики архітектури Східної Галичини другої половини XVI—XVII ст.

Щодо ключових передумов формування стилістики орнаментики Східної Галичини другої половини XVI—XVIII ст. та ролі у її формуванні традиційних культур, то варто наголосити на наступних.

1. Художня спадщина Київської Русі переосмислена майстрами скульптурної пластики Галицько-Волинського князівства, яка стала провідним джерелом формування місцевої архітектурної школи.

Так, пам'ятки орнаментального оздоблення культових православних споруд на території Східної Галичини другої половини XVI ст. виразно позначені впливом стилістики давньоруської скульптурної школи, що зумовлює потребу аналізу провідних стилістичних особливостей останньої.

2. Мотиви композиційно чи за елементами структури пов'язані з мистецтвом мусульманських народів (це викликане переважно активною торгівлею та обміном, творами декоративно-прикладного мистецтва, що вело Галицько-Волинське князівство з ісламськими країнами).

3. Елементи романської художньої стилістики, що опосередковано через Польщу, Моравію та інші країни Центрально-Східної Європи потрапляли на землі Східної Галичини. Тут також варто зазначити, що саме Галицькому князівству належить роль своєрідного плацдарму, звідки відбувалося розповсюдження, хоч і трансформованого, мистецтва Західної Європи на східнослов'янські князівства (наприклад, Володимиро-Суздальське) [5, с. 127].

Таким чином, можемо стверджувати, що станом на початок XIV ст., коли з'явилися стійкі занепадницькі тенденції, зокрема у політичному та культурному житті (що спричинило остаточну ліквідацію Галицько-Волинської держави 1349 р.) існувала оригінальна та глибоко самобутня художня стилістика [5, с. 97, 127]. Якщо звертатися до матеріальних залишків пам'яток, що ілюструють це явище в архітектурі, то зауважимо, що таких зразків монументальної пластики збережена незначна кількість.

Наступний період розвитку скульптурного декорування архітектури (зокрема і орнаментального) Східної Галичини і, зокрема Львова, пов'язується з проникненням готичного стилю. Тут варто зацитувати судження з цього приводу мистецтвознавця І. Голода: «Українська готика, що багато в чому відрізнялась від західноєвропейської, залишається маловивченою, зрідка можна зустріти її чітке хронологічне визначення. Це стало приводом для появи такого терміна, як «перехідна доба», яким визначають українське (часто західноукраїнське) мистецтво XIV—XV століть» [3, с. 118].

Тим не менше, хоча умови (наприклад, воєнні дії) сприятливими назвати складно, поступ у мистецтві спостерігався. До традиційних мотивів (рослинні плетінки, зооморфні елементи тощо) додались нові, переважно геометричні та геральдичні орнаменти, що надалі стали органічною складовою орнаментального комплексу у декорі львівської архітектури наступних століть.

У збережених тогочасних пам'ятках Львова знайти оздоблення готичної епохи вельми складно з багатьох причин, серед яких пожежі та перебудови [4, с. 32—33]. Окрім того, можемо відзначити, що вцілілі фрагменти житлових будинків не збагачені оздобленням. Проте, оскільки пожежа, з якою пов'язують руйнацію готичного Львова, відбулася 3 червня 1527 р., то цілком закономірно, що будівничі та скульптори ренесансного Львова були добре знайомі як зі здобутками, так і з недоліками творчості своїх попередників [4, с. 32].

Навіть більше того мали змогу інтерпретувати на власний розсуд у новому стилі елементи вже традиційного декору архітектури житлової та культової (яскравий приклад гирки на вікнах каплиці Боїмів). Слід зазначити неоднорідність, якою характеризується діяльність як скульпторів, так і архітекторів (оскільки походили вони з різних регіонів Європи). Так тут варто висвітлити особливості шкіл та напрямків за регіональними ознаками.

У період XVI—XVII ст. на підставі окремих відомостей щодо життєвого шляху скульпторів (в основному пов'язаних з записами господарського, адміністративного або ж судового характеру) важко вести мову про конкретні скерування, однак можна виділити дві виразні лінії. Представники італійського напрямку зустрічаються доволі рідко, здебільшого з нею пов'язані майстри меморіальної пластики (Себастян Чешек, Ян Білий і Ян Заремба) [6, с. 26]. Тут варто зауважити цікавий момент: відомо, що фактично всі згадані скульптори прибули з Кракова до Львова у різний час.

Наприклад, С. Чешек приїхав на Східну Галичину в кінці XVI ст. і жив тут близько сорока років [6, с. 26]. Окрім того, відносна чистота манери у цієї групи митців саме італійської культурної традиції, і зокрема ренесансної стилістики, пояснюється тим, що навчання скульптурному мистецтву могло відбуватися безпосередньо чи опосередковано у відомого майстра Падовано.

На користь такого розвитку творчої манери майстрів пластики свідчить конкретний запис у цеховій книзі краківських будівельників, де фігурує Ян Бі-

лий [6, с. 39]. Авторами скульптурного оздоблення споруд доволі часто були вихідці з Північної Італії та італійських кантонів Швейцарії, які послідовно впроваджували у львівську декоративну пластику стилістичні особливості європейського маньєризму.

Звернення до ломбардського і венеційського варіанта ренесансу, на засадах якого проводився їхній вишкіл, надавали певних елементів поверховості у розумінні цілісної системи тосканського, тобто фактично зразкового ренесансного стилю [8, с. 49]. Зазначимо, що є вірогідність виконання окремих декоративних елементів оздоблення архітектури, саме скульптори близькі до суто італійського трактування ренесансних мотивів.

Слід вказати, що сніцарі північноєвропейського напрямку доклали щонайбільше зусиль до орнаментування, і не лише фасадів та інтер'єрів будинків. Для нашого дослідження вказані регіональні орієнтири є досить важливими, адже специфіка мистецького середовища тієї чи іншої місцевості надала неповторний відбиток на весь подальший творчий шлях скульпторів. Прояви цього явища, звичайно, мали спорадичний характер, оскільки керуватися майстри мали і смаками замовника, новими модними віяннями, і навіть властивою місту традиційністю, відголоси якої спостерігаються майже на «генетичному рівні».

Однак в кожному випадку принцип сприйняття та мислення, закладений в часи перебування на батьківщині, радикальної зміни не зазнав, а лише пристосувався до умов, які диктували обставини. Фактично, завдяки цьому вдається встановити автора тієї чи іншої пам'ятки.

Серед найбільш знаних скульпторів «північної течії» дослідники переважно відзначають Германа Ван Гутте, Генріха Горста та інших здебільшого анонімних авторів, які, проте, залишили пам'ятки значної художньої вартості [6, с. 46]. Також потужною у створенні скульптурного декору була діяльність Андрія (Андреаса) Бемера та Яна (Йогана) Пфістера. Важливо, що майже всі їхні роботи були сповнені духу маньєризму Північної Європи, а своєрідним апофезом цієї течії у Львові можна цілком закономірно вважати архітектурно-скульптурний ансамбль каплиці Боїмів де, як гадають науковці, співпрацювали Андрій та Йоган Пфістер [6, с. 142]. Таким чином, станом на другу половину XVI—XVII ст., у місті Львові був цілий ряд відомих скульпторів і архітекторів з різних країн Європи, яким вдалося не без впливу місцевої середньовічної традиції створити низку унікальних пам'яток, позначених ренесансною стилістикою.

У другій половині XVI—XVII ст. на території Східної Галичини спостерігається інтенсивний процес поширення друкованої книги, а гравюри, що їх ілюстрували частіше за інші види мистецтва (як образотворчого, так і декоративного), сприймали нову ренесансно-маньєристичну стилістику. Цьому також сприяло те, що митці, які виготовляли дереворізи, послуговувалися північноєвропейськими, переважно німецькими зразками, де фігурували архітектурні деталі, зокрема портали.

Окрім того, розповсюдженими у цей період були архітектурні трактати С. Серліо [8, с. 69]. Але в кожному разі це все було б неможливим у тому випадку, коли б патриціант Львова не належав, у переважній більшості, до освічених людей свого часу. При проектуванні будинків, каплиць тощо архітектори часто робили зміни, які диктували їм замовники згідно з власними уподобаннями. Смаки патриціату орієнтувались на графічні західноєвропейські зразки, твори декоративно-ужиткового мистецтва, гравюру, і доволі часто спостерігався складний і не завжди вдалий симбіоз зі своєрідних «цитат». Окрім того, з'являються негативні тенденції, які стали відчутними у добу бароко, зокрема поступово на другий план відходить все, що пов'язане з українською середньовічною стилістикою.

Власне надалі відбувався процес розповсюдження як графічних зразків, так і керамічних й металевих виробів тамтешніх митців на території держав, які мали безпосередні торговельні контакти з Італією. Як нам відомо, між італійськими торговельно-ремісничими центрами та містом Львовом у XVI—XVII ст. встановились тісні економічні зв'язки, про що зокрема, свідчать декрети уряду ради з переліком товарів, які дозволялись продавати [4, с. 44]. Тобто, можна стверджувати про певну інтеграцію естетичних уподобань львівських патриціїв власне у такому ракурсі, — в орбіту італійського Ренесансу. Тим, власне, і можна витлумачити застосування декоративних мотивів, пов'язаних з античним мистецтвом у оздобленні архітектури Львова другої половини XVI—XVII ст.

Окрім того, розповсюдженою на той час була практика, коли скульптори не мали ґрунтовного досвіду

виконання певних орнаментальних мотивів. Тому відбувався процес копіювання графічних зразків, або ж декору творів декоративно-ужиткового мистецтва, в процесі якого часто наставала стилізація та схематизація [6, с. 170]. На цьому аспекті варто дещо детальніше зупинитись, оскільки варто уточнити, які саме варіанти маньєристичної стилістики та її форми вияву ми маємо змогу простежити в орнаментуванні архітектури Львова другої половини XVI—XVII ст.

Так, якщо італійські маньєристи, а згодом під їхнім впливом і французькі, прагнули рафінованої вишуканості та звертались до універсальності й відвертої диспропорційності, то шлях північноєвропейських йшов у тісному зв'язку з «готичним духом» у мистецтві [2, с. 62]. Також розповсюдженим явищем була втрата певної ланки на формотворчому і пропорційному рівні. Наприклад, типові орнаментальні мотиви ставали присадкуватими й спрощеними.

Однак не варто забувати, що найпоширенішими були орнаменти, пов'язані з чисто маньєристичною традицією. Тобто, спостерігається досить цікаве явище: однотипні за суттю орнаментальні мотиви доволі часто отримували подвійне трактування у маньєристичному та більш-менш чистому італійському дусі (хоча, загалом, це явище не надто поширене).

Зупинимося на такому важливому аспекті орнаментального оздоблення архітектури Львова другої половини XVI — XVII ст., як трактування площини та естетичних засад формотворення декоративних мотивів. Як бачимо, безпосередньої закономірності між призначенням архітектурних пам'яток та специфікою декоративного оформлення простежити важко. Очевидно, що причини, з яких програма декоративного оздоблення споруд мала настільки виразну різницю, були пов'язані з уподобаннями замовників.

На території Східної Галичини цей процес відбувся структурно неповно: фактично неможливо чітко виокремити Раннє та Високе Відродження у пластичному оздобленні архітектури Львова другої половини XVI — першої половини XVII ст. Зазначеним фактом можна витлумачити готизуючі тенденції в естетичних уподобаннях та смаках як замовників, так і скульпторів (саме такими були декоративно-пластичні проекти леварденського архітектора Ганса Вредеман де Вріса). Зокрема, для його рисунків характерні гострі, вертикальні форми (схожі до об'ємно-просторової побудови готичних соборів), втілені у фантастичних зразках різноманітних варіантів парадних приміщень, аркад та подвір'їв [2, с. 179].

Інколи ж результати діяльності скульпторів настільки разюче відрізнялись від прототипів, що достатньо проблематичною є реконструкція ґенезису орнаментальних мотивів та виявлення їхніх джерел формування. Не варто забувати також про поступовий відхід у розробці програм декоративного оздоблення споруд від простих геометричних форм, характерних для мистецтва Відродження (квадрата, кола, трикутника). Більше того, однією із тенденцій західноєвропейського мистецтва XVI ст. стає поява у структурі форм цілком відмінних за естетикою — парабол, еліпсів та гіпербол [2, с. 184]. Такий підхід знаменує ще один рішучий крок — відбувається динамізація простору, відтепер орнамент набуває руху, а відтак нестабільності та відсутності спокою.

Тепер перейдемо до іншого аспекту, а саме впливу естетики мусульманського Сходу на формування орнаментування архітектурних пам'яток Львова другої половини XVI—XVII ст. Загалом, взаємовпливи такого типу були першочергово зумовлені торговельними контактами. Зазначимо, що останні відігравали роль своєрідного містка між мусульманською та християнською культурами, аж до часткового взаємопроникнення.

Вважаємо за доцільне акцентувати увагу на тому, що внаслідок специфічних приписів Корану про заборону відтворення живих істот, у країнах з ісламським світоглядом відбувався активний розвиток орнаментального мистецтва. Так, різноманітними орнаментальними оздобами за принципом плетінок або ж шевронів вкривались килими, керамічні вироби, зразки художніх творів з металу тощо. Власне вони і користувались чималим попитом на європейських ринках, а відтак активно експортувались з країн мусульманського світу.

Наголосимо, що Львів як значний торговельний центр також брав участь у процесі реалізації творів декоративно-ужиткового мистецтва, виготовлених у мусульманських та європейських країнах. Тому закономірно, що у «Декреті уряду ради міста Львова з переліком творів, які дозволено продавати бідним купцям» від 7 травня 1580 р. згадуються зразки ткацтва та декоративного живопису, виготовленого у мусульманських країнах [4, с. 44]. Тому закономірна поява у пластичному оздобленні архітектурних

пам'яток Львова другої половини XVI—XVII ст. орнаментальних схем та елементів, безпосередньо або ж генетично пов'язаних з мусульманським мистецтвом. Зокрема, це стосується мотивів чотирипелюсткових квітів та окремих варіантів плетінок.

Таким чином, стилістичні особливості орнаментики архітектури Східної Галичини, і зокрема Львова другої половини XVI—XVII ст., зазнали суттєвої еволюції протягом вказаного періоду — від становлення та розвитку до занепаду місцевої декоративної пластики в оздобленні споруд. Зокрема, за результатами натурних обстежень і порівняльного аналізу пам'яток встановлено, що у другій половині XVI ст. в орнаментиці архітектури домінують риси двох провідних відгалужень маньєристичної стилістики (італійського та північноєвропейського варіантів) (Королівський арсенал, палаццо Корнякта, каплиця Боїмів) з елементами ренесансної стилістики та ремінісценціями української середньовічної скульптурної школи (комплекс Успенської церкви). Окрім того, ми визначили, що апогей впливу маньєристичної стилістики в орнаментиці архітектури Львова присутній у пам'ятках першої третини XVII ст., та надалі поступається бароковим впливам (костел єзуїтів, єзуїтський колегіум, домініканський костел). Загалом, за результатами нашого дослідження доведено, що барокова орнаментика в оздобленні екстер'єрів архітектурних пам'яток Львова другої половини XVII ст. сформувалась під безпосереднім впливом специфіки стилістики західно- і центральноєвропейських країн без звернення до напрацювань місцевої скульптурної школи попередніх періодів.

1. *Антонович Д.* Український орнамент / Д. Антонович // Українська культура / лекції за редакцією Дмитра Антоновича. — К. : Либідь, 1993. — С. 385—403.
2. *Бенеш О.* Искусство Северного Возрождения, его связь с современными духовными и интеллектуальными движениями / Отто Бенеш. — М. : Искусство, 1973. — 222 с.
3. *Голод І.* Міське ремесло Західної України XIV—XVII ст. / Ігор Голод. — Львів : ЛАМ, 1994. — 200 с.
4. Історія Львова в документах і матеріалах. — К. : Наукова думка, 1983. — 424 с.
5. *Жишкович В.* Пластика Русі-України / Володимир Жишкович. — Львів : Інститут народознавства, 1999. — 240 с.
6. *Любченко В.* Львівська скульптура XVI—XVII століть / В.Ф. Любченко. — К. : Наукова думка, 1981. — 214 с.
7. *Овсійчук В.* Архітектурні пам'ятки Львова / Володимир Овсійчук. — Львів : Каменяр, 1969. — 172 с.
8. *Овсійчук В.* Українське мистецтво другої половини XVI — першої половини XVII століття (Гуманістичні та визвольні ідеї) / В.А. Овсійчук. — К. : Мистецтво, 1985. — 184 с.

Halyna Khorunzha

THE IMPACT OF NATIONAL CULTURAL TRADITIONS ON FORMATION OF STYLIZED ARCHITECTURAL ORNAMENTATIONS IN EASTERN GALICIA
at the second half XVI to early XVII cc.
(exemplified by Lviv monuments)

The world practice has attested the claim that cultural and artistic processes have been constantly related with intercultural contacts. Thus, in view of changes in Weltanschauung system and its separate components the art has responded to sharpness of situation by essential entity. That is why constant cultural ties with countries of Central and Western Europe had been developed and became quite regular factor in decorative formation of Eastern Galician architecture of the second half of 16th through the 17th cc.

Keywords: ornament, architecture, cultural contacts, symbolic decoration.

Галина Хорунжая

ВЛИЯНИЕ ТРАДИЦИЙ НАЦИОНАЛЬНЫХ КУЛЬТУР НА ФОРМИРОВАНИЕ СТИЛИСТИКИ ОРНАМЕНТИКИ АРХИТЕКТУРЫ ВОСТОЧНОЙ ГАЛИЧИНЫ
второй половины XVI — XVII вв.
(на примере памяток г. Львова)

Мировая практика свидетельствует, что развитие художественной культуры постоянно находится в тесной взаимосвязи с процессами межкультурных контактов. Так, в связи с изменениями мировоззренческой системы, ее отдельных составляющих, искусство существенной целостностью реагировало на остроту ситуации, а потому одним из факторов формирования декора архитектуры Восточной Галичины второй половины XVI—XVII в. стали постоянные культурные контакты со странами Востока, Центральной и Западной Европы.

Ключевые слова: орнамент, архитектура, культурные контакты, символика декора.



Вікторія ТАРАС

ТЕРМІН «САД» В ІСТОРІЇ ЛАНДШАФТНОЇ АРХІТЕКТУРИ

У статті подається значення слів «сад», із тлумачних та етимологічних словників — як вітчизняних, так і зарубіжних. Велика увага акцентується на першоджерелі значень цих термінів — Біблії. Наводяться паралелі зі світових релігій, а також з різних країн світу — Далекого Сходу, Європи та Азії.

Ключові слова: сад, парк, садово-паркове мистецтво, ландшафтна архітектура, культ бога, міф, Адоніс, християнство, Едем.

За останні десятиріччя в суспільстві з’явилася певна мода на закладення садів, що спричинило появу великої кількості наукової, науково-популярної та особливо популярної літератури, присвяченої питанням закладання садів і парків. Сучасні глянсові журнали Life-Style та періодичні видання, присвячені господарському садівництву, містять не лише практичні поради, але і подають статті з історії та теорії садово-паркового мистецтва. Базова термінологія «сад», «парк», «садово-паркове мистецтво», «ландшафтна архітектура» та контекст, в якому вона вживається, у цих працях є далекою від початкового змісту, історично закладеного в термінах. Це незнання чи нерозуміння основних принципів і понять. Не краща ситуація є і з науковою та науково-популярною літературою. Те, що є прийнятним для повсякденної мови, є неприпустимим в наукових текстах, де слово стає терміном, семантичне поле якого в ідеалі звужено до одного єдиного значення. З’явилася тенденція замінювати слово «сад» на «парк», керуючись уявленням про «сад», що це ділянка з фруктовими насадженнями, якій притаманні лише утилітарні функції. Як наслідок, радянською історією архітектури були викреслені з предмету дослідження монастирські сади, і фактично усі сади до XVII ст., в силу їх утилітарного характеру. Таким чином, у сучасній архітектурній дисципліні «сад» як явище фактично прирівнюється до городу, який за визначенням не може бути твором мистецтва.

Для прикладу наведемо визначення слова «сад» у тлумачних і етимологічних словниках і терміна «сад» у фаховій літературі з садово-паркового мистецтва та ландшафтної архітектури. У тлумачних словниках слово «сад» визначено як «...спеціально відведена значна площа землі, на якій вирощують плодові дерева, кущі тощо; присадибна ділянка, засаджена плодовими деревами, кущами, квітами тощо; те саме, що *парк*» [14, с. 9], «...ділянка землі, засаджена стараннями людини деревами, кущами, квітами, з вбитими доріжками і різного роду та виду витівками, прикрасами» [6, с. 127—129], «...ділянка землі, засаджена деревами, кущами, квітами» [12], «...ділянка землі, де ростуть квіти і дерева» [8]. Етимологічний словник української мови подає слово сад як «засаджену деревами ділянку» [7, с. 162], в російському етимологічному словнику М. Фасмера — сад, це «дерево, рослина, гай» [22, s. 567].

У фаховій літературі термін «сад» — це ділянка з рослинами, що культивуються [1]; це об’єкт озеле-

нення, який займає територію площею не менше 5—10 га, зайняту деревними та кущовими насадженнями, алеями, галявинами, квітниками, малими архітектурними формами, зазвичай включають естраду, ігрові майданчики, дитячий сектор, водойми; становить певну планувальну композицію [3, с. 402—403]; це невеликий за площею парк, переважно засаджений декоративними або плодовими породами дерев і кущів [9]. В короткому довіднику архітектора, присвяченому ландшафтній архітектурі, під редакцією І.Д. Родічкіна [13, с. 19], подано визначення садово-паркового мистецтва, в книзі С. Ожегова [11], присвяченій історії ландшафтної архітектури, визначення термінів не надається взагалі.

Таким чином, з наведених прикладів ми бачимо, що поняття «сад» і «парк» фактично стали синонімами. Не відомо, хто і коли вперше почав некоректно використовувати «парк» замість «сад», але сьогодні це міцно увійшло до побутової і наукової свідомості. Спробуємо показати історичні корені та визначити базовий термін «сад» з точки зору садово-паркового мистецтва та ландшафтної архітектури.

Історія виникнення садів тісно пов'язана з історією людської цивілізації. Прийнято вважати, що садівництво і сільське господарство з'явилися одночасно в неоліті (X — поч. III тис. до н. е.). Месопотамія стояла у витоків сільського господарства і її прийнято вважати батьківщиною садівництва. Сільське господарство, забезпечивши врожай великої кількості зернових, створило умови для розвитку міської цивілізації. Достаток сприяв подальшому розвитку архітектури і садівництва. Піднявшись над суровими вимогами природи і усвідомивши, що «безкорисне» може давати витончену насолоду, людина вийшла у світ надприродної реальності, створила світ артефактів, тобто світ культури й соціуму. У процесі становлення і розвитку цивілізації рослини були ідентифіковані і з загальної кількості рослин відібрані найбільш корисні та красиві, які згодом застосовувались у садах. Таким чином, створюються умови для появи саду, і, як наслідок, постають запитання: сад це результат чи процес, що в ньому є первинним: краса чи користь. В сьогоднішньому повсякденному розумінні поняття «сад» уявляється як утилітарний об'єкт, якому не притаманна краса. В період появи садів перевага утилітарного начала не знижувала їх естетичного, художнього значення. Наявність фруктових дерев зовсім не означала утилітарне призначення саду, наявні утилітарні функції саду естетично осмислювалися. В давніх рукописах згадується сади, влаштовані в храмах, палацах, де вирощували фрукти та овочі, призначені для вшанування богів.

Головну роль у житті давніх народів відігравали міфи. Це історично перша форма культури, яка змінює духовне життя людини. Людина не відрізняє сенс від природної властивості, асоціативний зв'язок від причинно-наслідкового. Все одухотворяється, і природа виступає як світ грізних, але рідних людині міфологічних істот — демонів і богів. Паралельно з міфом в історії культури і діяло мистецтво. Мистецтво є виявленням потреби людини в образно-символічному вираженні і переживанні значимих моментів свого життя. Мистецтво створює для людини «другу реальність» — світ життєвих переживань, виражених спеціальними образно-символічними засобами. Все це віднайшло відображення в садах, в них здійснювалися культи, присвяченні богам, вони самі були предметом культу. Одним з найвідоміших був культ бога сонця Фінікії Адоніса. Справжнє ім'я сиро або сирійсько-фінікійського бога було Таммуз чи Фаммуз, воно тотожне з Адонісом з давньогрецької міфології, оскільки походить від фінікійського слова adon (адон) — «цар», «Господь», «владика». У цього бога яскраво виражені рослинні функції, пов'язані з періодичним вмиранням і відродженням природи. В Сирії і Фінікії були популярні пишні святкування на честь Адоніса — адонії. Культ Адоніса поширений у Єгипті, на островах Кіпр і Лесбос. Найбільшого розвитку культ Адоніса як божества природи одержав в Біблосі[1] і його околицях. Звідси культ цей перейшов до греків приблизно у VII ст. до н. е., які перетворили Адоніса у напівбога, і з азіатського міфу створили поетичну оповідь[2]. Свято Адо-

[1] Біблос (βύβλος) — біблійне місто Гебал (Губл), давне місто Фінікії, розташоване на березі Середземного моря, 32 км від Бейрута.

[2] Адоніс — за однією з версій це син царя Кіпру Кінариса і Мірри. Коли він народився, богиня кохання Афродіта, побачивши його красу, викрала його і заховала в скриньці. Охороняти цю скриньку вона довірила Персефоні — дружині царя підземного царства Плутона. Персефоні дитя сподобалося також і вона відмовилася повертати його Афродіті. Суперечку між ними вирішив Зевс. За рішенням Зевса Адоніс повинен був ділити рік між земним життям і підземним царством. На Землі весь

ніса, яке головним чином відносилося до смерті прекрасного, оплакуваного Афродітою хлопця, відбувалося щорічно, здебільшого в липні, або весною, і складалося з двох частин: під час першої оплакувалася смерть Адоніса, у другій — з радістю святкувалося його повернення до Афродіти. У Біблосі, де адонії святкувалися з особливою пишнотою, виставлялося спочатку зображення Адоніса при тужливому співі, з дотриманням усіх похоронних обрядів, потім відбувалось радісне святкування з нагоди повернення Адоніса з пекла. Важливу роль в адоніях відігравали так звані «сади Адоніса» — це були наповнені землею глиняні посудини або корзини, в які сіяли пшеницю, ячмінь, салат і різні види квітів. Протягом восьми днів жінки дбайливо доглядали їх. Рослини швидко піднімалися, але через нестачу місця і живлення кореневої системи швидко в'янули. Після закінчення восьмиденного терміну їх, разом із зображеннями померлого Адоніса, виносили і кидали в море або в річку. Сади, присвяченні Адонісу, насаджувалися і в природному середовищі. «Сади Адоніса» відображають втілення самого Бога та є проявом його сутності. «Сади» представляли Адоніса в його початковій, рослинній формі, статуї Адоніса, які з'явилися пізніше, представляли його в антропоморфному вигляді. Швидке проростання пшениці і вівса в «садах Адоніса» повинно було сприяти доброму сходу врожаю, а занурення «садів» у воду було магічним засобом забезпечити достатню кількість вологи.

Розведення «садів Адоніса» з метою забезпечити родючість землі та людей було украй поширено: аналогічні звичаї відомі в Індії та Європі. Іудеї поклонялися Таммузу в часи царя Седекії (597—586 рр. до н. е.) та руйнування Єрусалиму (70 р. н. е.), Пророк Єзекіїль згадує про жінок, які плачуть за Таммузом, біля північної брами єрусалимського храму (Біблія. Книга Єзекіїля 8.14). Культ Адоніса і християнство тісно пов'язані. Близьке по звучанню ім'я «Адон» (Адоним, Адонай) євреї запозичили від фінікіян. Це ім'я увійшло до складу багатьох назв Ваал(а), Господь, Мелех. В іудаїзмі Адонай (Адонаї, Господь мій) використовувалось як одне з означень Бога[3], з епохи еллінізму застосовується також як замінник (при читанні вголос) невимовного імені Ягве (Библия. Ветхий и Новый заветы. Синоидальный перевод. Библейская энциклопедия. арх. Никифор. 1891)[4], воно замінювалось словами Haš-šem (Ім'я) або словосполученням Адонай Елохім[5] ('Adonai 'Elohim), що в перекладі значить Господь Бог [18, 19]. Велику роль відігравав культ бога родючості Ієшуа, близького до вавилонського Таммузу і грецького Адоніса. Після руйнування Єрусалима міф про Ієшуа злився з уявленням про месію, прихід якого передбачали єврей-

вільний час Адоніс проводив з Афродітою. Персефона ревнувала Адоніса, а тому намовила Ареса, лютого і ревнивого бога війни, його убити. Адоніс, який був коханим Афродіти, часто полював в горах. Арес, прийняв подобу дикого вепра і одного дня під час полювання несподівано напав. Адоніс в боротьбі з вепром загинув. Афродіта оплакувала його і поховала в горах Кіпру. На згадку про коханого вона повеліла, аби краплі пролитої хлопцем крові вічно проростали із землі прекрасними квітками. З крапель крові Адоніса розпустилися яскраво-червоні квіти, які пізніше назвали його ім'ям, а сльози Афродіти перетворилися на білі анемони. Душа Адоніса полинула в царство мертвих до Персефони. Засмучена Афродіта умовила Зевса дозволити Адонісу проводити частину року на Землі. Зевс погодився з проханням і Адоніс кожної весни став повертатися до Афродіти. Так в міфі про Адоніса відбилося уявлення давніх людей про щорічну зміну пори року і відновлення природи. Взято з: Адонис, в мифологии [17, с. 188].

[3] До I ст. н. е. іудаїзм, трактуючи вислів: «Не взивай Імення Господа, Бога твого, надаремно, бо не помилує Господь того, хто взиватиме Його Імення надаремно» (Біблія. Вихід 20:7), забороняє вимовляти ім'я Ягве. Правильну (таємну) вимову імені знали тільки священики Єрусалимського храму, а в побуті використовувався титул Адонай (Господь, Всевишній). Під час чергової навали язичників Єрусалимський храм був зруйнований, першосвященик вбитий, таким чином, первісна вимова імені Бога була втрачена навіки.

[4] У найдавнішій єврейській версії ім'я Ягве/Єгова записано чотирма літерами так: ЙГВГ יהוה, утворюючи т. зв. тетраграму (грец. τετραγράμματον, від τετρα — «чотири» та γράμμα — «літера». Остання з цих літер не читається як «г», а позначає голосний звук. Латинською мовою ця тетраграма транслітерується як YHWH. Дві основні традиції читання тетреграми: Yahwe (Ягве) та Yehowa (Єгова). Оскільки орфографія єврейської та арамейської мов включала лише приголосні літери, а голосні підбирались згідно з усною традицією, то правильна вимова цього імені залишається предметом гіпотез.

[5] Елохім (מיהלא,מיהוֹלֱא, Элоhи́м) — гебрейське слово, яке означає поняття Божества, це титул Творця, а с точки зору Кабали, одно з імен-епітетів Бога, яке перекладається словом в множині як «Боги».

ські пророки. Досить зауважити, що гай, присвячений Адонісу, знаходився у Віфлеємі[6], що в перекладі означає «дім хліба».

Таким чином, в уявленні різних народів були ідентичні культи та Боги — Митра, Аттіс, Вакх (Діоніс), Осіріс, Таммуз, Думузи-абзу, Адоніс, Ієшуа, Кришна, Будда, присвяченні володарю землі і родючості, постає уявлення про померле й воскресле божество, яке уособлює щорічне вмирання і оживлення природи. Ці культи були свідченням віри у вічний рух життя: ув'язнення природи в підземному царстві — з подальшим її воскресінням — насаджений Сад постає як символ, наочний прояв цієї віри.

Найбільш раннє писемне свідчення про типи садів знаходимо в античного поета Вергілія (70—19 рр. до н. е.) у IV книзі Георгіки [2, с. 153—181], присвяченій бджільництву. Він подає зібраний образ саду, який займає 33 рядки[7], окрім того, там же в описі «саду взагалі» (рядки 118—124) подані основні типи реальних римських садів на рівні їх диференціальних ознак-рослин pomaria, rosaria, topiaria, viridaria, hortus (в значенні городу) і т. п. Стає зрозумілим, що сад не може вирости сам по собі — його вирощують, обробляють, прикрашають. Необхідною умовою для існування саду є турботливий догляд (cura colendi). Таким чином, поняття «сад», перш за все, включає в собі приналежність до сфери культури. Описуючи сади автор показує, що кожен сад гідний оспівування: чи-то «пишні» сади і знамениті розарії Пестума, як вищий рівень, вершина садового мистецтва, чи найбільш прозаїчний вид саду — город з цикорієм, петрушкою, гарбузом, і обов'язкова умова при устрої саду — вода для поливання (poti rivi). Згідно з Вергілієм город — об'єкт, настільки ж гідний оспівування, як і пишні сади. Універсальною ознакою саду є його «повнота» — мається на увазі родючий, рясний на плоди, зрілий (fertilis, uberrimus, maturus, abundare), пишний (pinguis, mollis, spumans), вологий, що потребує вологи (potis gauderent... rivis, amantes litora); основний «типологічний» колір саду — зелений, що знову повертає нас до теми родючості саду [16, с. 140—142]. Отже в поняття краси саду входить і його утилітарність.

Сад — це не просто витвір рук людських, а дар богів, — так в епічній поемі Гомера Одіссея (VII ст. до н. е.) викладені події після закінчення Троянської війни, зокрема повернення Одіссея до рідної Ітаки після десятирічного блукання. Чудом врятувавшись від бурі, піднятої ворожим йому Посейдоном, Одіссей випливає на берег острова, де живе щасливий народ — феакі, мореплавці з казково швидкохідними кораблями. Цар Алкіной гостинно приймає мандрівника у своєму розкішному палаці і влаштовує на його честь бенкет і ігри. Одіссеї був здивований багатством міста, але найбільше його вразило багатство палацу Алкіноя, в якому найчудовішим був сад біля палацу, символ розкоші, величі і порядку:

А за подвір'ям — од брами вхідної — був сад плодоносний,
В оранку денну завбільшки, обведений тином навколо.
Віттям розкішним великі дерева там скрізь зеленіли —
Груші дорідні, гранати і яблунь ряди рясноплідні,
В фігах солодких смоковниці й пишно-зелені оливи.
Та без плодів ніколи гілля тих дерев не лишалось —
Влітку то будь чи взимі — цілорічно. Віє там завжди
Теплий Зефір, і одні лиш зав'яжуться — другі вже спіють.
і Яблуко стигне за яблуком там, за грушею — груша,
Гроно там зріє за фоном, за смоквою — смоква солодка.
Далі — в розкішних плодах виноградник розкинувся рясно, —
Тут ось, під вільним осонням, на зрівняній гладко площадці
Грона сушились на сонці, а там виноград ще збирали;
Тут же й давили його; цвітіння скінчивши, отут він
Щойно лише наливався, а там починав червоніти.
За виноградника рядом останнім оброблені грядки,
Повні городини всякої очі весь рік веселили.
Два джерела там було — одне ручаєм кучерявим
Сад орошало, а з другого струмінь двором до порога
Дому високого біг, — городяни там воду черпали.
Щедро був так од богів обдарований дім Алкіноя [4].

Відомості про божественне походження саду знаходимо в міфах про видатного давньогрецького героя Геракла (лат. Геркулес), який, перебуваючи на службі у мікенського царя Еврисфея, здійснив 12 подвигів. Найважчим подвигом для Геракла був подвиг, де він повинен був відправитися до великого титана Атласа, який тримає на плечах небесний схил, і дістати з його садів, за якими доглядали дочки Атласа Гесперіди, три

[6] Заслуговує на увагу повідомлення св. Ієроніма (бл. 340—420 рр.). Рідне місто Господа, Віфлеєм, пише Ієронім, знаходиться в тіні гаю, ще більш древнього бога, Адоніса, і там, де проливало сльози немовля Ісус, був оплаканий коханий Венери. Ієронім, мабуть, вважав (хоча прямо він цього не говорить), що сад Адоніса був посаджений язичниками після народження Христа для того, щоб оскверняти святе для християн місце.

[7] Сьогодні, між мовознавцями і історикамі ще тривають суперечки щодо описаного Вергілієм саду — це один реальний сад чи збірний образ саду.

золоті яблука. Яблука ці зростали на золотому дереві, вирощеному богинею землі Геєю в подарунок великій Гері в день її весілля із Зевсом. Аби зробити цей подвиг, потрібно було перш за все взнати дорогу в сади Гесперід, які охороняються драконом, який ніколи не змикав око. Здобуті Гераклом золоті яблука були запорукою омолодження і безсмертя.

У 306 р. до н. е. Епікур (341—270 рр. до н. е) заснував філософську школу в Афінах. Місце, вибране Епікуром для своєї школи, було вираженням революційного духу його ідеї, — це був не форум як символ класичної Греції, а сад в передмісті Афін, який він купив за власні кошти, далеко від шуму міського життя, в сільській тиші, в обстановці, абсолютно не відомій класичному філософу. Школа отримала назву «Сад» (грец. Κepos), а послідовники — філософами Саду, самого Епікура називали Садословом. Згідно з Епікуром усі люди є рівними, бо всі однаково прагнуть духовного миру і спокою, і всі мають на це право, і, якщо хочуть, то сповна можуть досягти його. «Сад» відкрив двері усім: знатним і безрідним, вільним і невільним, чоловікам і жінкам, гетерам у пошуках спокути і звільнення. Над входом в сад висів вислів: «Гість, тобі тут буде добре. Тут задоволення — вище благо». Арістотель (384—322 рр. до н. е.) також заснував в саду свою перипатетичну школу, назва якої пішла від грецької περιπατέω — прогулюватись, бо філософські бесіди велися під час прогулювання по саду. Після смерті Арістотеля успадкував сад учень Платона, друг і послідовник Арістотеля Теофраст (370—287 рр. до н. е.), який є засновником ботаніки і географії рослин.

Сад в міфі і ритуалі — місце, де ростуть не просто якісь рослини, а перші рослини, ті, які з'явилося напочатку всього. Біблійний сад, «сад в Едемі» (gan bĕcädän) — букв. «сад в блаженній країні» — житло Бога, в якому Він насадив «кожне дерево, принадне на вигляд і на їжу смачне, і дерево життя посеред раю, і дерево Пізнання добра і зла» (Біблія. Буття 2.9); туди ж Він поселив і перших людей, для того, щоб вони обробляли і охороняли цей сад. Наказавши людину за гріхи, Бог прирік її на важку і виснажливу працю поза Садом. У Книзі Ісаї неодноразово засуджуються язичники, які вшановували священні сади: «І будете ви посоромлені за ті дуби, що їх пожадали, і застидаєтеся за садки, які вибрали ви» (Біблія. Книга Ісаї 1.29); «Бо забула ти, дочко Ізраїля, Бога спасіння свого, і не пам'ятала про Скелю сили своєї. Тому то садиш розсадника приємного, і пересаджуєш туди чужу виноградину» (Біблія. Книга Ісаї 17.10)[8].

Чарівну і лікувальну силу рослин приписують тому факту, що генетично вони походять від рослин, які були насаджені Богом. У старозавітній традиції топос лікувальних рослин — сад в Едемі, в новозавітній — Голгофа. Вважається, що райське дерево складалося з трьох стовбурів: перший належав — Адаму, другий — Єві, а середній самому Господу. Після гріхопадіння стовбури Адама і Єви були винесені водами з раю. Припускається, що Сіф[9], третій син Адама, здобув для батька гілку з дерева Господа, з якої Адам сплів собі вінок. Християни вважали центром землі Голгофу, вона визнавалася і вершиною Космічної гори, і місцем, де був створений і згодом похований Адам у вінку з гілки Господнього дерева. З галузки цього дерева виросло трьохстовбурне дерево, яке цар Соломон хотів використати для зведення храму. Згодом це дерево стало Хресним. Заритий біля підніжжя Хреста череп Адама, в спокутування гріха першої людини, був окроплений кров'ю Спасителя. Так встановлюється міфологічний зв'язок Голгофи і Саду.

Іван Богослов в Об'явленні (90 рр. н. е.) подає наступний опис раю: «І я, Іван, бачив місто святе, Новий Єрусалим, що сходив із неба від Бога, що був приготований, як невіста, прикрашена для чоловіка свого… Мур воно мало великий і високий, мало дванадцять брам, а на брамах дванадцять Анголів... Посеред його вулиці, і по цей бік і по той бік ріки дерево життя, що родить дванадцять раз плоди, кожного місяця приносячи плід свій. А листя дерев на вздоровлення народів. І жадного прокляття більше не буде» (Біблія. Об'явлення Івана Богослова 21.2; 21.12; 22.2—3). Свята мучениця Перпетуя вперше (203 р. н. е.) описує рай як прекрасний сад, наповнений чудовими деревами, запашними рослинами, неймовірними кольорами і дивно співаючими птицями. У детальніших описах раю йому приписуються усі характеристики прекрасного, всього, що міг знайти чоловік в природі. У видіннях пророка Єзекіїля райський сад росте на березі річки, що витікає з храму: «…Ось виходить

[8] Сад як «розсадник приємного» тут не ідентичний «садам веселощів» нового часу; вочевидь, Ісая говорить про оргіастичні культи (Біблія. Книга Ісаї 65.3; 66.17).

[9] Третій син Адама, народився в 130 р. від створення світу і людини (Біблія. Буття 5.3).

вода з-під порога храму на схід, бо перед того храму на схід. А вода сходила здолу, з правого боку храму, з півдня від жертівника… А над потоком виросте на його березі з цього й з того боку всяке дерево їстивне; не опаде його листя, і не перестане плід його, кожного місяця буде давати первоплоди, бо вода його вона зо святині виходить, і буде плід його на їжу, а його листя на лік» (Біблія. Книга Єзекіїля 47.1—12).

Як видно з Біблії, Сад це перш за все — Рай (Біблія. Буття 2.8), який постає як огороджена ділянка землі з найбільш благоприйнятними умовами для життя рослин і тварин (Біблія. Буття 2.10; Числа 24.6; Вихід 58.11). В Саду крони дерев були для людей дахом над головою, а плоди — їжею (Біблія. Буття 2.16; Книга пророка Єремії 29.5; Книга пророка Амоса 4.9; Євангеліє від Луки 13.19). Турбота про обробіток Саду і догляд за ним — це було доручення, яке Бог дав першим людям після їх створення. Тому Сад — це уособлення впорядкованості творіння в протилежність первісному хаосу, що панував на Землі раніше (Біблія. Буття 1.2). Сади, які згадуються в Біблії, були виключно плодовими (Біблія. 2 Царів 25.4; Естер 1.5; Пісня над піснями 4.12—16; Книга від Івана 18.1; 19.41), про городи «овочеві сади» згадується окремо (Біблія. Повторення Закону 11.10; 3 Цар 21.2). У густих тінистих Садах влаштовували трапези (Книга Естер 1.5) і поховання (Біблія. 2 Царів 21.18; Книга від Івана 19.41). Джерела, що знаходилися у відокремлених місцях, і колодязі були улюбленим місцем для купання. У Саду в Гефсимані Ісус усамітнився зі Своїми учнями для здійснення останньої молитви про чашу (Книга від Івана 18.1). Але в той же час Сади в Ізраїлі були і місцем служінням ідолам (Біблія. Книга Ісаї 1.29). Завдяки великій кількості води і пишній рослинності Сади часто були символом родючості і плодовитості. Так, Содом і Гоморра порівнюються з Садом Господнім (Біблія. Буття 13.10). У Біблії особливо обдаровані Богом люди порівнюються з Садом «наповненим водою» (Біблія. Книга Ісаї 58.11; Книга пророка Єремії 31.12), народи уподібнюються до дерев, а земля — Божому Саду (Книга пророка Єзекіїля 31.8).

Ці ранні біблійні уявлення про Рай як про земний сад — Едем, де течуть річки і зростають всілякі рослини (Коран 98.8) в цілому приймає і іслам. Зокрема, в Корані згадується про чотири річки: з води, молока, вина і меду (Коран 47.15), що відповідає біблійному уявленню про чотири річки земного райського саду Едему: Пішон, Ґіхон, Тигр і Евфрат (Біблія. Буття 2.10—14). Є в хадисах[10] згадки про наявність в раю дерева Туба, величина його складе відстань землі, що обійде вершник за 100 років. І Райське вбрання робиться з його бутонів (Рамуз аль-Ахадис. — Т. 2 — С. 313/7 Хадиси: Тірмізі, Тафсир, Вакиа, 3289, Джаннат 1, 2525). Є ще ряд хадисів, в яких наведено описи райських дерев: Стовбур Райських дерев з перлів і золота, а вгорі зростають фрукти (ат-Тазкират аль-Куртуби. — С. 315/523). А в іншому хадисі говориться, що в раю немає жодного дерева, стовбур якого не був би із золота (ат-Тирмизи, Кутубі-Ситта. — Т. 14. — С. 427/10). Гілки цих дерев не сохнуть, листя не обпадає, волога їх не випаровується, а плоди не вичерпуються (Хадиси: Тірмізі, Джаннат 1, 2527).

Вирій-сад (Ірій-сад, Урай-сад) в східнослов'янській міфології — давня назва раю і райського світового дерева, на вершині якого мешкали птиці і душі померлих. Слов'яни вірили, що саме на цей небесний острів відлітають восени перелітні птиці. У народних піснях весняного циклу зберігся мотив відмикання ключем Вирію, з якого на землю повертаються птиці. В українській і білоруській мовах і сьогодні є вислів про перелітних птиць: «летіти у вирій», «ляцяць у вырай» (білоруською), які не вживаються в іншому контексті [10].

У давньоруській мові слово сад означало «дерево, рослина, гай», в староболгарській садъ, в болгарській сад «насадження», в сербохорватській сâд «нове насадження», в словенській sâd «плід, плантація», в чеській, словацькій sad «сад, насадження, парк», в польській sad «сад, парк» [22, s. 567]. Від слова «сад» утворено безліч похідних з коренем «сад» — садити [са́дитися], о́сад, сади́ба, са́джанка (посаджена рослина), са́жавка (ставок для розведення риби), заса́дець (остання хлібина, що всаджується в піч), засадни́чий (основний, принциповий) [7, с. 162]. Етимологічне походження праслов'янського слова sadъ «посадка» іде від сади́ти, сиді́ти, селити, оселяти, засновувати [5, с. 315], отже, стале, осіле місце. Крім того, слово «сад»

[10] Хади́с — у мусульман: розповіді про вчинки і висловлювання пророка Мугаммада і його сподвижників. Сукупність хадисів, які визнано достовірними, складає Сунну. Основна частина хадисів виникла в кінці VII — на початку VIII ст.

фонетично зближене і вважається пов'язаним з давньоруським садьно — «рана». Можна припустити, що це не випадково, воно походить від втраченого саду — «садно ссадина, садьно» [7, с. 163]. Воно зводиться також до проведення борозни — розрізання землі і її засівання, аналогічно до ритуального нанесення рани на шкірі. Ця операція супроводжується «записом» сакрального тексту: жрець передає таким, що ініціюються міфи і інші «таємниці». В грецькій мові знаходимо στίχος [20, s. 784] — «ряд; рядок в книзі; вірш»; στίζω — «колоти; татуювати»; στίγμα — «клеймо»; στιγμός — «укол, поранення»; στιγμή — «укол; крапка»; у переносному значені — «найменше», στοιχεῖον — «буква»; у переносному значені — «перша і найпростіша частина чого-небудь; підстава, початок, елемент, стихія»; κατά στοιχον — «рядами, по порядку».

Вигнання Адама і Єви з раю представлялося зазвичай як вигнання їх за межі райської брами. Після гріхопадіння людей охоронцями раю стали херувими: «І вигнав Господь Бог Адама. А на схід від едемського раю поставив Херувима і меча полум'яного, який обертався навколо, щоб стерегти дорогу до дерева життя» (Біблія. Буття 3.24.). Таким чином, сад — це обгороджене місце, яке з якихось причин потрібно охороняти. Етимологічне значення саду як обгородженого місця ми можемо спостерігати в багатьох мовах. Так, етимологічне значення garten походить від gerte лозини (давньоіндогерманське *gher-' навколо, від індогерманського *ghortö — «огорожа», пізніше ghortos) верби, лісового горіха або інших прутів, мається на увазі, що вони вплітались одне в одного, створюючи огорожу саду. Німецьке слово gerd, gard походить від готичного garde — «огорожа», це була «обгороджена (прутами) територія». Для порівняння готське gards' «дім», давньоанглійське geard' — «двір» англійське garden — «сад» і guard — «охороняти; оберігати, захищати, захищати»; yard — «двір»; французькою garder — «охорона; гвардія» [21, s. 245—246]. Грецькою hortus κήπος «сад'«, chortos' — «двір, огорожа»; польською ogród — «сад»; російською «город; огородити; городити; городъ». Отже, сад — обгороджене місце, первісно «огород» означало «обгороджене місце», згодом «город, сад».

В латинській мові hortus — «обгороджене місце; сад, парк», conclusus — замкнений, закритий. Набуває поширення топос «hortus conclusus» — сад замкнений, оточений стіною. Це латинський вираз, який бере початок від біблійної цитати в Пісні над піснями: «Замкнений садок то сестриця моя, наречена моя замкнений садок, джерело запечатане... Лоно твоє сад гранатових яблук з плодом досконалим, кипри із нардами, нард і шафран, пахуча тростина й кориця з усіма деревами ладану, мирра й алое зо всіма найзапашнішими пахощами, ти джерело садкове, криниця живої води, та тієї, що плине з Ливану!... Прокинься, о вітре з півночі, і прилинь, вітре з полудня, повій на садок мій: нехай потечуть його пахощі! Хай коханий мій прийде до саду свого, і нехай споживе плід найкращий його!...» (Біблія. Пісня над піснями 4.12—16). В середньовіччі ця цитата стає метафорою для алегорії церкви про Пресвяту Діву та візуально відтворюється в «садах Марії». Церква обирає своїм символом сад, оскільки огорожа саду асоціювалася з порятунком, з ізольованістю від гріха, невинністю, доброчинниками. В християнській традиції ідея замкнутого простору, обгородженого стіною або забором, усередині якого повний достаток, була використана як символ непорочного зачаття Діви Марії в утробі її матері Анни. Сад вказує на невинність Діви Марії, коли він є місцем Благовіщення, архангел Гавриїл передрікає їй народження Сина Божого. В світському середовищі: знаті, поетів і художників був поширений «райський сад» як джерело земних насолод.

Символом прагнення до знання був сад плодових дерев у перського мислителя поета-мораліста Сааді [15, с. 536] (1181—1291 рр.), ним був написаний поетичний трактат у віршах «Бустâн» (Плодовий сад) у 1257 р., де він виклав суфійську філософію і етику, і в 1258 р. «Гулистâн» (Розарій) у прозі.

Отже, сад втілював різні релігійні та етичні концепції відношення до природи: сад — житло духів, язичницьких божеств; сад — рай, місце райського блаженства; сад — місце, з якого походить життя, в якому і з якого розгортається час і простір; сад — символічне — зображення природи, місце поглибленого внутрішнього споглядання світу, сад — місце отримання знань; сад — символ творчої свободи духу[11]. Протягом свого розвитку сади проходять через різні стилі, набувають певного наповнення залежно від світогляду епохи чи тематики (сучасні сади).

Таким чином, на основі викладеного сформулюємо визначення терміна «сад». Сад — естетичний об'єкт,

[11] Призив «Faut cultiver son jardin» — в романі Вольтера Кандід, 1759 р., розділ 30.

витвір мистецтва, який підпорядковується визначеним стилям залежно від філософських поглядів певної епохи, складається з обгородженої, розпланованої ділянки, зазвичай на відкритому просторі, створений для виконання сакральних, символічних чи алегоричних функцій, для отримання задоволення, відпочинку чи показу. В ньому культивуються різні види деревних насаджень (в тому числі фруктові), рослин і квітів, з яких формуються алеї, квітники та газони. Сад може містити природні та штучні матеріали: декоративні водойми, водні пристрої та малі архітектурні форми. Сади можуть бути приватними або публічними, з закритим або відкритим доступом для відвідування.

1. *Боговая И.О.* Озеленение населённых мест / И.О. Боговая, В.С. Теодоронский. — М. : Агропромиздат, 1990. — 239 с.
2. *Вергилий*. Георгики. Песнь IV / Вергилий ; пер. Е. Иванюк // Новый Гермес. — № 3 (2009).
3. *Вергунов А.П.* Русские сады и парки / А.П. Вергунов, В.А. Горохов. — М. : Наука, 1987.
4. *Гомер*. Одіссея / Гомер. — Х. : Фоліо, 2001 (Бібліотека світової літератури. № 04). — Пісня сьома. — Строка 110] —130]. — 547 с.
5. *Гринчишин Д.Г.* Словник староукраїнської мови XIV—XV ст. : у 2-х томах / Гринчишин Д.Г., Едлинская У.Я., Захаркив А. Т. К. та ін. — К. : Наукова думка, 1977. — Т. 2 : Н-F. — 592 с.
6. *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка : в 4-х т. / В. Даль. — Т. 4. — СПб. ; М. : Издание книгопродавца-типографа М.О. Вольфа, 1882.
7. Етимологічний словник української мови: у 7 т. / редкол.: О.С. Мельничук (гол. ред.) та ін. — К. : Наук. думка, 1983. — Т. 5: Р-Т / уклад.: Р.В. Болдирєв та ін. — 2006. — 704 с.
8. Краткий толковый словарь русского языка / И.Л. Городецкая, Т.Н. Поповцева, М.Н. Судоплатова, Т.А. Фоменко. — М. : Рус. яз., 1990. — 251 с.
9. *Лазарев А.Г.* Ландшафтная архитектура / А.Г. Лазарев, Е.В. Лазарева. — Ростов-на-Дону : Феникс, 2005. — 282 с.
10. Мифологический словарь / гл. ред. Е.М. Мелетинский. — М. : Советская энциклопедия, 1990. — 672 с.
11. *Ожегов С.С.* История ландшафтной архитектуры / С.С. Ожегов. — М. : Архитектура-С. — 2004. — 232 с.
12. *Ожегов С.И.* Словарь русского языка / С.И. Ожегов. — М. : Гос. изд-во ин. и нац. словарей, 1963. — 900 с.
13. *Родичкин И.Д.* Краткий справочник архитектора: Ландшафтная архитектура / И.Д. Родичкин, Ю.А. Бондарь, А.П. Вергунов, Н.Э. Ганкина. — К. : Будивэльнык, 1990. — 336 с.
14. Словник української мови : в 11-ти т. — Т. 9. — К. : Наукова думка, 1978.
15. Українська радянська енциклопедія : у 12-ти т. / за ред. М. Бажана ; 2-ге вид. — Том 9. — К., 1983.
16. *Цивьян Т.В.* Verg. Georg. IV, 116—118. К мифологеме сада / Т.В. Цивьян // Текст: семантика и структура. — М., 1983.
17. Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона : в 86 томах (82 т. и 4 доп.). — СПб., 1890—1907. — Т. I. А — Алтай, 1890. — 450 с.
18. *Baudissin W.* Kyrios als Gottesname im Judentum und seine Stelle in der Religionsgeschichte / W. Baudissin. — Giessen, 1929. — Bd. 4.
19. *Der Name Gottes*. Hrsg. H. von Stietencron. — Düsseldorf, 1975.
20. *Hjalmar Frisk*. Griechisches Etymologisches Wörterbuch / Hjalmar Frisk. — Heidelberg, 1960. — Bd. 2.
21. *Kluge F.* Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache / Friedrich Kluge. Unter Mithilfe von Max Bürgisser u. Bernd Gregor völlig neu beaarb. Von Elmar Seebold. — 22. Aufl. — Berlin ; New York : de Gruyter, 1989. — 822 s.
22. *Vasmer M.* Russisches Etymologisches Wörterbuch / M. Vasmer. — Heidelberg, 1955. — Bd. 2.

Viktoria Taras

DEFINITION GARDEN IN THE HISTORY OF LANDSCAPE ARCHITECTURE

In the article has been presented strict meaning of term garden from explanatory and etymological vocabularies of home and foreign compiling. Especial attention has been paid to the source of meaning for those terms, i.e. the Holy Bible. Parallels in world religious doctrines as well as in different world cultures, as the Far East, Europe and Asia have been exposed.

Keywords: garden, park, gardening and park art, landscape architecture, religious adoration, myth, Adonis, Christianity, Eden.

Виктория Тарас

ТЕРМИН «САД» В ИСТОРИИ ЛАНДШАФТНОЙ АРХИТЕКТУРЫ

В статье представлены значения слова «сад» из толковых и этимологических словарей — как отечественных, так и зарубежных. Большое внимание уделяется значению термину «сад» в Библии. Приводятся параллели из учений мировых религий, а также из разных стран мира — Дальнего Востока, Европы и Азии.

Ключевые слова: сад, парк, садово-парковое искусство, ландшафтная архитектура, культ бога, миф, Адонис, христианство, Эдем.



Оксана ТРІСКА

КОМПОЗИЦІЙНІ ОСОБЛИВОСТІ НАРОДНОГО ІКОНОПИСУ НА СКЛІ ЦЕНТРАЛЬНОЇ ТА СХІДНОЇ ЄВРОПИ (ОДНОСЮЖЕТНІ ТВОРИ)

У статті висвітлюються принципи побудови народних ікон на склі. За композицією всі твори поділяємо на два блоки: в картушевому обрамленні та з цілковитим заповненням скла. Складність їх побудови залежить від кількості зображуваних фігур та творчої інтенції малярів.

Ключові слова: ікона на склі, картуш, однофіґурні, багатофіґурні композиції, творча інтерпретація.

Народні ікони на склі, створені понад півтора століття тому, і сьогодні дивують нас композиційно-рисунково-живописним синтезом. Як відомо, зразками для створення образів були графічні листи та виготовлені з них шаблони-прориси. Таке використання не сприяло іконографічному та ідейному новаторству, проте народні майстри знаходили можливості для творчого самовираження.

Композиційні особливості образів на склі все ж залишаються поза увагою дослідників. Це зумовлено їх наслідувальним походженням та серійним тиражуванням. Аналіз побудови спонукає до роздумів про запозичені та власне авторські складові частини робіт. Українські вчені наголошують на різних варіантах трактування малярами тих самих тем. Віра Свєнціцька зазначала, що хоч персоналії часто повторюються, але двох однакових зразків не знайдено. Частково це пояснюють різні формати скла та видозміни декоративних елементів [1, с. 5]. Григорій Островський підкреслював, що одні ікони своєрідніші за інші, проте у кожній пульсують почуття та емоції художника [3, с. 252]. Оскільки малярі копіювали підклади по-своєму, то часті повтори одного й того ж шаблону також призводили до багатогранності форм та композицій.

Польський дослідник Й. Грабовський слушно зауважив, що в кожному реґіоні той чи інший сюжет опирався на певний локальний взір, який постійно повторювався у даній групі: знавцеві досить було лише подивитись на схему зображення, щоб зрозуміти, звідки походить образ [8, с. 91].

Серед європейського народного малярства на склі найбільшою композиційною різноманітністю вирізняються румунські артефакти. У 70-х рр. XX ст. дослідники Юліана та Дімітру Данку стверджували, що це творчий спонтанний доробок румунських селян [6, с. 16]. Проте сучасні німецькі дослідники констатують, що за останні роки з появою грецького збірника друкованої графіки з майстерень Афону виявлено багато графічних аналогів, за якими створювали румунські ікони [14]. Тому ми вже не можемо однозначно говорити про первинну композиційну інтенцію малярів. Р. Фабриціус та Й. Нетвіґ вбачають творче начало у «продуктивному привласненні» підкладів та їх численних варіаціях, в естетичному сприйнятті народними майстрами графічних сюжетів [7, с. 25]. Отже, аналізуючи композиційні особливості народного іконопису на склі, доцільно визначити такі пріоритети:

• вважати пошук графічних першозразків, за якими створювали ікони на склі, незавершеним;

• визначити критерієм творчого потенціалу малярів різницю між тією чи іншою версією іконографічної схеми;

• трактувати зразки унікальних сюжетів, що збереглися, не до кінця вивченими (невідомого походження);

• зосередити порівняльний аналіз на багатосюжетних іконах, як на особливо творчих.

Також варто наголосити на двох складових цього поняття: загальна структура сюжету та внутрішня побудова ікони (взаємовідношення цілості та деталей). Тому для точності варто проводити двоступеневі порівняння: міжвидові (серед односюжетних творів) та внутрішньовидові (аналіз композиційної структури образу).

За характером побудови твори, виконані в майстернях країн Центральної та Східної Європи, поділяються на два великі блоки — в картушах і з повноформатним сюжетним заповненням. Образи в картушах — це окремий тип, поширений у країнах з традицією гутного оздоблення листового скла [4, с. 54]. У кін. XVIII — сер. XIX ст. в Австрії, Баварії, Сілезії та Чехії при створенні картин на склі застосовували механічну та хімічну обробки площин[1]. З допомогою технік гравіювання, різьблення, матування, посріблення майстри вибудовували художнє обрамлення, що розмежовувало зображення і тло. Розрізняємо декілька видів картушів, один з яких — архітектурний (сцена обмежена колонами й аркою, іл. 1). Стафаж опрацьований декоративною сіткою, об'єднаний рослинними елементами та завершений вгорі мальованими квітками. В цілому він має вигляд пишної рами з невеликим вкрапленням мальованих елементів. Розповсюдженим був рамковий овальний або круглий картуш. У колі розміщували малюнок, довкола нього імпровізували віньєткову композицію, що обов'язково була симетричною відносно центральної вертикальної осі (іл. 2). Задля спрощення технологічного процесу інколи застосовували мальований (імітаційний) картуш. Зображення виконували в ова-



Іл. 1. Св. Варвара. Кін. XVIII — поч. XIX ст., скло, розпис, різьблення, позолота, 27,5 x 19,5 см. Північна Чехія. Музей Младоболеславска в Младе Болеславі (Чехія), № S 3445



Іл. 2. Ecce Homo (Це Людина). Перша пол. XIX ст., скло, розпис, ритування, 28,5 x 19,5 см. Нижня Сілезія. НМЛ, інв. 49067, І-3464

[1] Глибоким врізуванням окреслювали обрамлення, надаючи йому круглої, овальної або довільної форми. Більші площини робили матовими, після чого гравіювали декоративні елементи — арки, колони, вази з квітами тощо. Різьблені (врізані) деталі часто золотили. Опрацьовані скляні заготовки передавали малярам для виконання сюжету, який, зазвичай, займав лише третину листа. Найбільш поширеними були різьблено-позолочені ікони на чорному тлі.



Іл. 3. Й. Манґольд. Св. Тереза. Сер. XIX ст., скло, розпис, позолота, 30 х 24 см. Обераммерґау, Верхня Баварія; прив. зб.



Іл. 4. Св. Юрій Змієборець. Друга пол.XIX ст., скло, розпис, позолота, 30 х 24 см. Габартов, Західна Чехія. Етнографічний відділ Народного музею в Празі, Чехія, № 1259/41

лі, а навколо нього фарбами (а не склярськими методами) відтворювали віньєтку.

Найбільшого поширення набуло мальоване обрамлення, яке слугувало розпізнавальним знаком кожного осередку. Так, для образів із Обераммерґау (Німеччина) властива кругла або прямокутна рамка, обведена потовщеним чорним контуром (іл. 3). Зовнішнє тло малюнків біле та розписане у верхній частині трояндовою гірляндою, у нижній — двома перехрещеними китицями гвоздик.

Інколи сюжет подавали у подвійному картуші (Західна Чехія) — із зовнішньою білою та внутрішньою темною рамкою (іл. 4). Прикладом випадкової композиції можна вважати ікону *Івана Хрестителя у дитячому віці* — святий намальований у колі, яке з боків обрізане. У цьому ж осередку малярі з майстерні Тумаєр практикували розпис полів геометрично-квітковим фризом — у прямокутнику представлений св. Флоріан, навколо якого стрічкою в'ється декор (суцвіття квітів, поєднані ромбами [10, іл. 59]).

Зрідка подвійний картуш застосовували і в інших осередках. Так, на польсько-сілезькому образі Богородиця з Дитям розміщена в невеликому овалі, ззовні якого два ангели коронують Марію. Таким чином сюжет міститься у внутрішньому (овальному) і зовнішньому (квіткоподібному) обрамленні [5, с. 52—53].

Найбільше картушевих образів створено в західному та центральному ареалі народного малярства на склі (Австрія, Баварія, Чехія, Моравія, Сілезія, Польща, Словаччина), натомість у східному (Україна, Румунія) цей принцип не поширився. Так, сьогодні в Україні відомий єдиний твір такого типу — *св. Йосип з Дитям* (іл. 5). Обрамлення не містить жодних геральдичних елементів (стрічок, галузок, віньєток), а заповнене типовими для покутської творчості дзвоникоподібними квітами та зірочками [2, с. 65].

У Румунії збереглося декілька медальйонних варіантів *Адама і Єви*. Навколо сюжету на овальній смузі розміщені півфіґури євангелістів, святі Василій, Ліґорій? (Григорій? — *Прим. авт.*) та херувими, по кутах — рослинні мотиви. Образи виконані за народним дереворитом, проте малярі, запозичивши ідею, ангелів замінили квітами, бордюр «заповнили» святими з місяцем, сонцем тощо [7, с. 51, 52].

Богородиця з Дитям з Герли (Румунія) також представлена в овалі. Іконописець подав сюжет у подвійній двоколірній рамці, поверх якої розмістив великі галузки квітів [7, с. 149]. Такий підхід відрізняється від західноєвропейського, оскільки рослин-

ний орнамент, розміщений в картуші, вже тяжіє до сюжетних елементів.

По всіх центрах іконопису картушеві твори становили меншість — основні композиційні ідеї втілювалися на повному форматі скла. Вони залежали, насамперед, від кількості зображуваних об'єктів — тому аналіз доцільно розпочати з однофіґурних зразків.

У західному ареалі вшановували велику кількість святих покровителів. Для уникнення неточностей їх підписували. В Австрії, Баварії та Чехії компонували напис внизу — на окремій, відмежованій рискою площині. В центральному та східному ареалі малярства підписи трапляються зрідка. У польських образах вони інколи розміщені внизу збоку, в творах Симеона Поєнару (Румунія) — інтегровані посередині площини [4, іл. 4.14; 4.62; 4.63; 4.72]. В Україні святих підписували збоку, біля плеча зображеного.

Малярі представляли постаті погрудно, доколінно й повнофіґурно. Перший тип поширений на чесько-сілезьких та моравських теренах. Насамперед, це *Veraikon або Salvator mundi* — відбиток лику Ісуса Христа на хустці св. Вероніки. Його малювали в підковоподібному обрамленні, доповненому пломеніючим ореолом (іл. 6). Всі відомі версії потрактовані за однією схемою і різняться між собою лише величиною лику та декоративними елементами: переважно це квітковий «вінок» навколо Ісуса.

До погрудних належить також давній сілезький варіант св. Варвари, на якому вона показана в профіль з піднятою пальмовою гілкою [11, с. 110].

Наступний сюжет *Ісус Христос та Іван Хреститель у дитячому віці*, виконували за літографіями у двох варіантах: дитячі погруддя, завершені трояндовою гірляндою або символічними хмарками [2, с. 22]. Цю тему розглядаємо в категорії однофіґурних, оскільки часто святих малювали поодинчо. Улюбленим мотивом був Ісус Христос, обрамлений трояндами. Інколи малярі видозмінювали контури, продовжуючи півфіґуру одягом — особливо таку трансформацію любили українські майстри. На загал, вони значно вільніше поводились з графічними підкладами і копіювали їх неохоче — на одному з покутських творів святі зображені не у дитячому, а в підлітковому віці, на іншому зразку півфіґури обрамлені не трояндами, а гуцульськими квітами-розетками [2, с. 159]. Поряд з зазначеними темами у католицькій традиції побутувало погрудне зображення *Ecce Homo (Це Людина)*, яке компонували в медальйоні (іл. 2), або на всьому склі [11, с. 154] (іл. 7).



Іл. 5. Св. Йосип з Дитям. Третя чв. XIX ст., скло, розпис, позолота, 26 x 20 см. Покуття, Діацезійний музей в Тарнові, Польща



Іл. 6. «Veraikon» (Ісус Христос). Остання трет. XVIII ст., скло, розпис, позолота, 43,5 x 33 см. Чеська Сілезія; прив. зб.



Іл. 7. Ecce Homo (Це Людина). Перша пол. XIX ст., скло, розпис, 36 х 26,5 см, НМЛ, інв. № 39680, І-275



Іл. 8. Св. Миколай. Остання чв. XIX ст., скло, розпис, позолота, 50,5 х 54,5 см. Покуття, Україна; прив. зб.

У східному ареалі більшість святих охоронців відтворювали поколінно. В Україні таким чином зображували Миколая, Варвару, Параскеву, Михаїла, Івана Непомука. У верхніх кутах твору малювали ангелів, або замість них — драперії, галузки квітів. Прикладом складного декоративного доповнення сюжету є образ, на якому св. Миколай оточений чотирма ангелами і церковними банями (іл. 8).

Малюючи контури від руки, малярі індивідуалізували святих, надаючи їм яскравих ознак народного примітиву [2, с. 254, 294—295]. Подібно працювали і румунські іконописці — вони переймали композиційні ідеї, а потім довільно їх трансформували. Цю тенденцію засвідчують твори, присвячені святим Параскеві, Дмитрію, Миколаю та Христу Пантократору [7, с. 217]. Автори розміщували постать в центрі скла та інтерпретували з деталями: так фон на нікуленських творах завжди поділений на дві частини, нижня з яких смугаста, а верхня оздоблена то канатовидним мотивом, то звисаючими драперіями, то довільно розкиданими листками, квітами тощо [7, с. 214]. Особливого народного трактування у румунському іконописі набув образ Пантократора. Збереглися численні зразки, кожний з яких витриманий у традиціях того чи іншого малярського осередку. Христос із майстерень у с. Нікула (Румунія) представлений поколінно, наближеним до глядача, на незвично геометризованому тлі [7, с. 64—65].

Сюжет *Христос Первосвященик* належить вже до повнофіґурних зображень, яке по периметру виділене орнаментально-геометричною рамкою (іл. 9). Воно вирізняється архітектонікою трону, облаченням, Христовою символікою [7, с. 68—70]. Подібно в Румунії відтворювали св. Миколая — на троні, в повний зріст [6, іл. 101]. В Україні такий тип зображення належить до рідкісних — відомий один образ, на якому святий Угодник представлений в аркоподібному обрамленні, що імітує структуру церковної ікони (іл. 10).

До повнофіґурних композицій відносимо деякі румунські варіанти *Христа-Виноградаря*, побудовані за хрестоподібно-центричною схемою [8, іл. 134]. У цьому сюжеті виразно проявились різні способи структуризації тла, яке несе смислове навантаження. У ранніх іконах з с. Нікула (Румунія) Ісус Христос розміщений в колі, від якого в різні сторони відходять стилізовані листки виноградної лози, у пізніших — домінує орнаментальний фон, складений з більш реалістичних галузок винограду [7, с. 75—79]. На деяких образах Христос-Виноградар намальовний вже не в повний зріст, а в три чверті. Це підтверджує слушність зауваження румунських дослідників, що у народному мистецтві важливими засобами видозміни є часткове відтворення сюжету та спрощення композиції — відкидання деталей [7, с. 26—27].

За нетиповим для народного малярства на склі принципом виконана ікона *Ісус Христос — Недрем-*

не око. Вся площина поділена по діагоналі хрестом, на ньому спочиває Ісус-Дитя, а внизу у віньєтці розміщені слова молитви [11, с. 154]. До однофіґурних горизонтальних композицій також належить сюжет *Гробу Господнього* (Словаччина) [15, с. 100]. Це дводільно-симетричний твір з багатьма декоративними елементами, верхня частина якого структурована як центричний фриз із монстранцією, свічками та квітковими мотивами (іл. 11).

Особливістю католицької релігійної традиції було *Розп'яття* у вигляді окремої хрестоподібної композиції. У Чехії його увінчували віньєткоподібною тканиною (можливо велумом), завершеною єпископською короною, а обабіч Христа малювали дві симетричні квітки-троянди. Значимість сцени підкреслював латинський напис CRUCIFIX, виведений внизу, на окремій смузі. За іншим принципом подане *Розп'яття на тлі Єрусалима* — будівлі займають половину простору, і тому образ набуває ознак пейзажу. Натомість *Розп'яття з Марією Магдалиною на тлі Єрусалима* з чеської майстерні стає іконою-символом: пейзажні елементи незначні за розміром й сприймаються другорядним доповненням [11, с. 124]. Незвичною є ікона словацького маляра — обабіч Ісуса намальовані два хрести, обвиті стилізованими терновими вінками (іл. 12). Твір складається з трьох ритмічних вертикалей, центральна з яких об'єднує сюжет. Близьким за структурою є польсько-сілезький образ, на якому біля Розп'яття представлені дві архітектурні екстер'єрні вази, з яких виростають квіти [8, іл. 114]. На загал, мотив розп'ятого Ісуса та символічних дерев-квітів бачимо і на моравських дереворитах, звідки його, очевидно, запозичили для малярства на склі [13, с. 135].

Ще одним варіантом було *Розп'яття із знаряддям страстей* (Погоржі, Чехія). Примітно, що маляр по-різному застосовує мотив хмар: то обрамлює ними хрест, то розміщує на них ангелів, сонце та місяць [15, с. 20].

Найбільш численними є образи, на яких у повний зріст представлені патрони-охоронці. Знаковим для всіх осередків був св. Юрій Змієборець, якого малювали верхи на коні у двобої зі змієм. Цей сюжет порушує принципи статики, оскільки вершника представляли в русі з динамічно розвіяною накидкою. Ретельно копіювали підклади у майстернях західного ареалу — у Чехії малярі дотримувались реальних співвідношень: вершник — кінь — змій та лінія горизонту (іл. 4). У Сандлі (Австрія) майстри частково переробляли шаблон, спрощуючи рисунок та додаючи декоративні елементи (дві масивні квіткові галузки) [9, с. 59]. Великий діапазон інтерпрета-



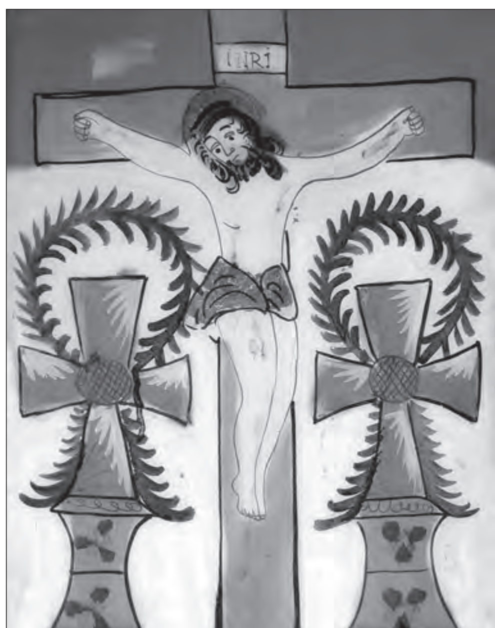
Іл. 9. Пантократор (Христос-Учитель). Поч. XIX ст., скло, розпис, позолота, 62,5 x 45 см. Ієрнуцень, Румунія, прив. зб.



Іл. 10. Св. Миколай. Третя чв. XIX ст., скло, розпис, позолота, 46 x 36 см. Калуський р-н, Івано-Франківська обл., Україна, НМЛ, інв. 15420/1, І-578



Іл. 11. Гріб Господній. Друга пол. XIX ст., скло, розпис, позолота, 44 х 35 см. Середня Словаччина, МЕХП, № 42637



Іл. 12. Розп'яття. Друга пол. XIX ст., скло, розпис, позолота, 39 x 31 см. Східна Словаччина. МЕХП, № 42661

ції притаманний румунським творам. На прикладі двох датованих ікон Саву Моґи можна прослідкувати за ступінню дотримання прорису: на зразку 1855 р. маляр компонує св. Юрія на всій площині та намагається обвести його рамкою, проте частина деталей не поміщається. Водночас він схематизує рисунок, упускає певні елементи та недбалими різнокольоровими смугами об'єднує простір. Образ 1872 р. виконаний старанніше — збережена навіть просторова перспектива (зменшення деталей заднього плану). По вертикальних краях скла розміщена химерна хвиляста рамка, що відповідає графічному зразку [6, іл. 77, 83].

Повною протилежністю до описаних ікон є роботи Ани Дежі з Фаґарашу, як приклад максимальної трансформації релігійного мотиву в народну картину. Композиція із динамічної перетворена на статичну, їй притаманні неправильний рисунок, змінені пропорції (св. Юрій значно більший за коня) та суцільна орнаменталізація площин [6, іл. 74].

На тлі різноманітних варіантів св. Юрія в Румунії українські зразки майже одноманітні. Домінувала народна версія — святого представляли зблизька, на здибленому коні, в профіль (іл. 13). Динамічності надавав поділ скла на нижню площину, хвилькою підняту до гори, зі змієм, та верхню — розписану рослинними мотивами, драперіями тощо. Важливим композиційним елементом була накидка Змієборця, зазвичай односторонньої метеликоподібної форми [2, с. 224—225].

В іконописі на склі Чехії та Австрії подібно зображували *св. Вацлава* — верхи на коні зі знаменом в руці [11, с. 1]. Малярі відтворювали святого за традиційною схемою: внизу смуга з написом, над нею — площина з вершником по центру. Сюжет доповнювали двома китицями «південно чеських» троянд. Повнофіґурне зображення притаманне іконографії *св. Мартіна*, *Флоріана* (іл. 8), а також *Архангела Михаїла* та *Івана Непомука* (вибірково) [4, іл. 4.20, 4.17, 4.27]. Композиції різняться між собою наявністю або відсутністю лінії горизонту.

Народні малярі східного обряду нехтували поділом тла і представляли сюжети в умовному просторі. Лише на образі з Східної Словаччини майстер розмістив Архангела Михаїла на ледь помітній сферичній поверхні, зробивши акцент на рослинному декорі та обрамувавши гірляндою кульовидних квітів (іл. 14).

Багатофіґурну групу формують твори з двома і більше постатями, знаковим мотивом якої була *Богородиця з Дитям*. Її відтворення залежало від поширеної іконографії: у західному ареалі — це повнофіґурна версія Богородиці з Маріяцелль у променистій мандорлі, на хмарах, під якими височіла будівля костелу [15, с. 20]. Народні малярі видозмінювали цю схему по-різному: то надавали перевагу трапецієвидній формі одягу Марії та Ісуса (іл. 15), то спрощували силует мандорли й особливо часто нехтували храмом. Так на іконі з Сандлу Богородиця розміщена у квітковій мандорлі [12, с. 25]. Всі

інші деталі — викінчення одягу, хрестів, корон та німбів також мають стилізовані рослинні обриси (хрест потрактований як чотирипелюсткова квітка!). Фактично, майстер на основі прорису створив власний варіант Богородиці з Маріяцелль, професійно видозмінивши більшість елементів.

Доцільно розглянути ще один чеський образ на склі, на якому розвинена інша модель: на тлі масштабного пейзажу з костелом на небесах представлена невеличка постать Богородиці з Дитям, обабіч якої красуються величні видовжені квіткові букети [12, с. 35]. Якщо в попередньому творі домінує гармонія задуму і форм, то в останньому спостерігаємо контрастність поєднань та нарочите перебільшення.

Другим поширеним композиційним типом була *Богородиця з Дитям*, відтворена поколінно. Ікони, залежно від місця виготовлення, різняться за іконографією, проте дуже близькі за структурою. Найчастіше зображення цілком заповнюють скло і відрізняються масштабом та доповненнями: ангелами, херувимами, квітковими мотивами, драперіями тощо. Інколи малярі практикували арково-рамкове обрамлення (півколо акцентувало увагу на персонажах). Часом автори шанобливо «огортали» Богоматір симетрично звисаючими драперіями. Подібно народні малярі відтворювали сюжет *св. Анна навчає Марію* — підкреслюючи шанобливість свого відношення численними квітами або квітковими гірляндами (іл. 16).

У східному ареалі домінувало зображення *Богородиці Одигітрії*. В Україні розвинули тенденцію декоративно-орнаментального розвитку сюжету, щедро розписуючи та золотячи мафорій Марії (іл. 17) [2, с. 80—81]. Основними відмінностями між образами були доповнюючі елементи. Часто майстри урізноманітнювали тему на власний розсуд — замість ангелів у верхніх кутах скла розміщували Івана Хрестителя та св. Миколая (в такому випадку ікони вже належать до категорії багатосюжетних).

Румунські малярі, малюючи Богородицю за підкладом, також охоче видозмінювали орнаментальне наповнення. Вони часто декорували фон елементами геометричного або рослинного орнаменту. Важливим фактором були різні види рамок: овальні, волютоподібні, прямокутні чотиристоронні, трьохсторонні. Малярі розписували їх стрічковидними (наприклад, темна стрічка покреслена ритмічними косими лініями), канатовидними, рослинними (неперервний фризовий квітковий орнамент), геометричними (зигзагоподібний, ромбовидний тощо) мотивами. Деякі з образів несподівано лаконічні та неповторні — наприклад, *Богородиця Одигітрія* з Брашова, обрамлена бордюром з масивного червоного трилистника на білому тлі [7, с. 152, 154, 156,



Іл. 13. Св. Юрій Змієборець. Кін. XIX — перша трет. XX ст., скло, розпис, позолота, 42 x 38 см. Чернівецька обл., Україна, прив. зб.



Іл. 14. Архангел Михаїл. Друга пол. XIX ст., скло, розпис, 43 x 32 см. Польща (Північна Словаччина?), МЕХП, № 42675



Іл. 15. Богородиця з Маріяцелль. Др. пол. XIX ст., скло, розпис, 32 x 26 см. Сандл, Австрія, прив. зб.



Іл. 16. Св. Анна навчає Марію. Др. пол. XIX ст., скло, розпис, 39 x 30 см. Польща (Східна Словаччина?), МЕХП, № 42675

225]. Маляр закцентував увагу на декоративних елементах, надав їм домінантного кольору, а потім повторив це й же колір у мафорію Богородиці та накидках ангелів — таким чином весь твір пронизаний ритмічною однобарвною канвою, яка забезпечує єдність елементів. Зовсім інший структурно-декоративний засіб використав майстер з Ієрнутень — він обрамував Одигітрію двостороннім безконечним рослинним орнаментом-фризом.

Дво- та трифіґурні словацькі образи на склі з малярського осередку Фердінанда Зальцмана вирізняються багатою та виразною орнаментально-композиційною структурою. У них елементи іконографії настільки тісно переплетені з орнаментом, що формується композиція килимового типу. Інколи малярі для організації площини подавали сюжет на квітковому фризі, відділеному прямою або хвилястою лінією від іншого декору (сюжет Пієти) [8, с. 105—106].

Для більшості творів народних майстрів характерним було застосування симетрії. Це засвідчують: *Ісус Христос та Іван Хреститель діти*, *Адам і Єва*, *Апостоли Петро і Павло*, *Архангели Михаїл та Гавриїл*, св. *Константин та Олена (Воздвиження Чесного Хреста)*, *Розп'яття з Пристоячими*, *Коронування Марії*, св. *Трійця*, *Благовіщення*, що відповідають дзеркально-симетричній схемі. Важливим смисловим і декоративним центром був хрест, часто з Розп'яттям. Для ікони *Воздвиження Чесного Хреста* малярі використовували афонський мідерит, на якому домінував хрест із розетковидним середохрестям [2, с. 23]. Буковинські майстри за цією ж схемою представляли Святих Константина та Олену. Вони замінювали лише геометричний орнамент на рослинний. Румунські малярі більш різноваріантно трактували цю тему, проте повсюди хрест залишався центром композиції [7, с. 199—201] (іл. 18). За аналогічним принципом побудоване *Розп'яття з Пристоячими*. Ікони відрізнялися масштабом хреста (наближений або віддалений від глядача) та деталями — наявністю сонця та місяця, ангелів, херувимів тощо. Румунські художники часто компонували цю сцену на тлі пейзажу [6, іл. 20], натомість в Україні Розп'яття представляли в умовному просторі, зображуючи Пристоячих поколінно. Лише на образі з майстерні Німчиків Святі Іоанн та Марія зображені повнофіґурно, а хрест виділений масивним середохрестям [2, с. 40, 42, 106] (іл. 19).

Окрім хреста, центром-символом могли бути окремі тематичні елементи, такі як церква в іконах *Апостолів Петра і Павла*. Структурно подібними є *Архангели Михаїл та Гавриїл* (поширені в Румунії).

Представляючи святих з різними атрибутами, малярі завжди дотримувались їх симетричності відносно центральної осі. Інколи вони спільно тримають земну кулю, проте в народній версії Гавриїла найчастіше зображували з палаючою чашею та мечем, а Михаїла — з вагою та мечем. Народні іконописці моделювали тло, представляючи святих то на хмарах, то на тлі пейзажу, то в декоративно-абстрактному оточенні (іл. 20). Композиційно спорідненою є румунська версія сюжету *Благовіщення* [7, с. 175—177].

Групу з усталеними принципами побудови складають трифігурні образи. У *Коронуванні Богородиці* біля Марії розміщені Бог-Отець та Ісус Христос. Стержневу вертикаль утворюють Марія, корона над нею і Святий Дух. Румунські малярі, видозмінюючи схему, розміщували постаті не на одній лінії, а трикутником [7, с. 186]. Особливий інтерес викликає *Коронування Богородиці* з майстерні Тумаєр з Сандлу (Австрія) — тема викінчена пишним обрамленням. Постаті закомпоновані трикутником: хмари, на яких возносяться святі, також мають трикутникоподібні обриси [10, іл. 56]. На загал твір демонструє вміння автора витончено й лаконічно вибудувати зображуваний простір, поєднавши в одне ціле скопійований сюжет і зімпровізований орнаментальний фриз.

Аналогією виступають ще декілька близьких схематично тем. Це *святі Анна, Марія та Ісус* [10, іл. 49] і *Святе сімейство* [9, с. 32], що походять з моравського та чесько-австрійського осередків. В обох іконах збережено центральну композиційну вертикаль — маленький Ісус, Бог Отець і Святий Дух, відносно якої симетрично розміщені святі Анна та Марія, а в другому випадку — Йосип і Марія.

Для народного малярства на склі нетиповими були твори із зображеннями «в ряд». Найяскравіше цю схему демонструють *Три Святителі*, яких майже ідентично відтворювали і в Україні, і в Румунії. Якщо румунські малярі представляли Отців церкви, здебільшого, повнофігурно, то гуцульсько-покутські майстри малювали їх до пояса, у три чверті або зі зміненими пропорціями — неприродно видовженими. Українські іконописці намагалися не виявляти нижню частину фігур — лише смугою окреслювали край одягу.

Широко розповсюдженою темою було *Різдво Ісуса Христа*, схематично-сюжетним центром якого повсюди було сповите Дитятко. Стафаж навколо Ісуса вирішували: у вигляді міського пейзажу (Діва Марія та св. Йосип обабіч Дитятка на тлі шопки та інших будинків [9, с. 53]); як інтер'єрну сцену в картушево-архітектурному обрамленні [10, іл. 72]; на фоні сільського ландшафту, або в умовно-символічному просторі — на столі перед Марією та Йосипом лежить сповите Немовля, зворушливо огорнене двома галузками [7, с. 83—87].



Іл. 17. Богородиця з Дитям Лежайська. Ост. чв. XIX ст., скло, розпис, позолота, 44 x 33 см. Покуття, Україна, прив. зб.



Іл. 18. Святі Константин та Олена. Др. пол. XIX ст., скло, розпис, позолота, 29 x 23 см. Румунія, прив. зб.



Іл. 19. Петро Німчик. Розп'яття з Пристоячими. Ост. трет. XIX ст., скло, розпис, позолота, 45,5 х 34 см. Івано-Франківська обл., Україна, Діацезійний музей у Тарнові, Польща, № 199/82



Іл. 20. Ана Дежі. Архангели Гавриїл і Михаїл. Початок XIX ст., скло, розпис, позолота, 54 х 48 см. Феґераш, Румунія. НМЛ, № 42078, І-2873

Приступаючи до розгляду багатофіґурних ікон (відтворено більше трьох постатей), доречно зазначити, що в колекціях усіх країн (окрім Румунії) вони становлять меншість. Для кожного реґіону знаковою була та чи інша тема —народні майстри засвоювали її зображення, після чого виконували різні варіанти. Так, для Моравії та Сілезії характерними були легендарні сюжети про Святих Геновеффу та Ізидора Мадридського. Малярі надавали перевагу розповідному принципу: на горизонтальній площині розміщували вершників, біля них воєводу, поряд — Ґеновеффу, що виходить з печери (*Віднайдення св. Ґеновеффи*) [12, с. 23]. Композиції різнились між собою кількістю воїнів, деталями пейзажу та орнаментальними елементами. *Похорон св. Ґеновеффи* представляли у вигляді «нескінченної» фризової композиції, складеної з постатей, що йдуть у процесії [10, іл. 52]. *Оранння св. Ізидора* малювали на тлі сільського ландшафту з церквою, поділяючи скло на дві горизонтальні площини, відтворюючи на першому плані дійових осіб.

Композиційно складним сюжетом є *Притча про багача та бідного Лазаря*, на якій домінує поділ площини на три яруси. Ця схема запозичена з одноіменної літографії. За нею виконано лише кілька творів, всі інші є авторськими інтерпретаціями українських майстрів (іл. 21). Вони зберігають поділ скла, але розміщують сцени в іншому порядку: над Лазарем — музикантів, збоку — трапезу багача [9, с. 26, 130, 156].

Особливо винахідливо закомпонована *Хресна Дорога* моравських малярів. Вони застосовували серпантиновидний поділ скла і в кожному з вигинів представляли певну групу персонажів [11, с. 59]. Дуже часто іконописці виконували одну із Страсних сцен (наприклад, *Вероніка подає Ісусу плат*), а навколо неї відтворювали процесію, що супроводжувала Христа на Голгофу (іл. 22).

Взірцевим прикладом довільної інтерпретації народних майстрів була *Тайна Вечеря*. Згідно з поширеними дереворитами центром був стіл, навкруги якого зображували апостолів [15, с. 20]. На іконі з Сандлу маляр дотримався цієї схеми, обрамивши її широким квітковим фризом, що надало роботі виразно народного характеру (іл. 23). Ще один твір з Північної Чехії також виконаний із дотриманням підкладу (інтер'єр з вікнами, колонами, підлогою, обрамлення з драперій) [11, с. 61]. Проте на більшості румунських образів фіґурує лише певний фраґмент зображення, наприклад: п'ять апостолів за напівкруглим столом, шість осіб за прямокутним столом, дев'ять — за вигнутою площиною стола тощо [7, с. 101—103].

Довільними трактуваннями вирізнялися ікони *Страшного суду*. Це пов'язано з масштабністю та

складністю теми. Доречно зазначити, що і в країнах Центральної Європи, і в Україні побутувала спільна іконографія, а відповідно й сюжетна схема. Як підклад брали графічний зразок, на якому в центрі — Архангел Михаїл з терезами, над ним — ангельський хор та Ісус Христос з мечем й скіпетром (Сандл, Австрія, іл. 34), або Новозавітна Трійця (Покуття, Україна). На образах з німецькомовного ареалу посередині скла малювали трьох ангелів, натомість на Покутті — сім ангелів. На сандлівських творах важливу роль відігравали написи, які пояснювали всі сцени, в той час як український варіант був більш спонтанним і велелюдним. У Румунії *Страшний суд* відтворювали за двома іконографічними версіями: суто народною та церковною. Церковні образи були поділені горизонтальними смугами з детально опрацьованими ієрархічними сценами [7, с. 253]. Натомість *Страшний суд* народного маляра вирізняється символічно-знаковим трактуванням: на площині в рапортному порядку розміщені змій, душі грішників, праведників, в центрі — Недремне око, над ним Ісус Христос в Деісісній композиції (причому Христос зображений повнофігурно, а Марія та Іоанн — поколінно). Й. Нетвіґ дуже слушно назвав таку версію «спрощеним шифром *Страшного суду*» [7, с. 252]. Т. Северин вважав, що результат великою мірою, залежав від особистості автора: «Що з того, що маляр клав перед собою той чи інший зразок і мав намір його щиро відтворити — в процесі роботи він зовсім не нагадував бездушного міського дилетанта, що копіював поштівки!» [15, с. 78]. Малярі на свій розсуд спрощували або ускладнювали теми. Наприклад, румунський майстер Матей Цимфоря не задовольнявся часто вживаними шаблонами, а в своїх роботах використовував елементи рукописних мініатюр та інших ілюстрацій, доступних на той час [6, с. 22].

Польський дослідник народного мистецтва А. Блаховскі наголошує, що народні самоуки відмовлялись від копіювання професійних творів і переймали з них лише релігійну іконографічну схему. Вони «творили власний стиль експресії, вигадували свої пластичні коди і канони, що спирались на народну мову знаків та символів і спонукали естетичний розквіт, закорінений в одному духовному джерелі, спільному з народною поезією, пісенною творчістю і паратеатральною обрядовістю» [5, с. 20].



Іл. 21. Притча про багача і бідного Лазаря. Ост. чв. XIX ст., скло, розпис, позолота, 33,5 x 44 см. Івано-Франківська обл., Україна, прив. зб.



Іл. 22. Хресна дорога. Пер. трет. XIX ст.; 66,5 x 44. Південна Моравія, Міський музей Клобоуки у Брно, № 1183

У підсумку зазначимо, що за композиційними принципами всі артефакти поділяємо на два блоки: в картушевому обрамленні та з цілковитим заповненням скла. Застосування картушів характерне для західного ареалу, меншою мірою для центрального, і зрідка присутнє у східному. У довготривалому процесі картушеве обрамлення еволюціонувало від простої невибагливої рамки до орнаментального фризу



Іл. 23. Родина Туммаєр. Тайна Вечеря. 1830 р., скло, розпис, позолота, 44 х 50 см. Сандл, Австрія, прив. зб.

по всьому периметру скла. Теми, представлені у супроводі розписаних декоративних бордюрів, справляють цілісне враження, натомість в іконах із застосуванням склярських технік бракує композиційної єдності — на площині окремо співіснують сюжет, декоративне обрамлення і тло.

Всі народні образи на склі поділяємо на одно-, дво- й багатофігурні, серед яких виділяємо повнофігурні, поколінні, поясні (інколи лише портретні) зображення. На одноफіґурних іконах часто присутня смуга для напису. В західному й центральному ареалах побутувало представлення святих на фоні умовного ландшафту, натомість в Україні надавали перевагу декоративному наповненню тла. Значну частину артефактів становлять двофіґурні твори. Їх спосіб подання залежав від тематики. Так, більшість варіантів *Богородиці з дитям*, *Богородиці Годувальниці*, *св. Йосипа Опікуна* побудовані за центричною схемою. Домінували дві основні версії *Богородиці з Дитям*: поколінна та повнофіґурна. В Україні на склі виконували лише поколінні композиції.

Для таких тем, як *Ісус Христос та Іван Хреститель — діти*, *Адам і Єва*, *Апостоли Петро і Павло*, *Архангели Михаїл та Гавриїл*, *св. Константин та Олена* притаманний об'єднувальний елемент-символ, навколо якого розгортається сюжет. Характерно, що така центрична композиційна схема застосовувалась іконописцями у всіх малярських осередках.

Серед багатофіґурних робіт переважають трьохфіґурні сюжети. Частина з них — *Коронування Марії*, *Розп'яття з Пристоячими*, *Святі Анна, Марія та Ісус*, *Святе Сімейство* симетричні відносно умовної вертикальної середньої лінії. У багатофіґурних іконах (порівняно з одноफіґурними) спостерігаємо більше змінних композиційних підходів. Автори користувались лінійним поділом скла на частини, вибудовуючи при цьому багатоярусну картину. Інколи вони застосовували зовсім несподівані схеми, як от моравське серпантиноподібне зображення Хресної дороги.

Румунські образи мають багато ознак авторського трактування, однією з яких є оздоблення сюжету різними видами орнаментів. Найбільш різноманітне бачення одних і тих самих сюжетів зустрічаємо саме в румунських осередках, оскільки одні майстри тяжіли до відтворення церковної іконографії, інші — адаптували її згідно з власним розумінням та малярськими можливостями. Українські ікони вирізняються на загальноєвропейському тлі композиційною лаконічністю, виваженістю та розвиненою декоративною структурою. Видозміни всередині одного й того ж сюжету відбувались у рамках тотожної іконографічної схеми і полягали у взаємозаміні декоративних елементів.

У всіх осередках малярі трансформували первісні шаблони-прориси з допомогою подібних засобів:

• змінюючи пропорції постатей;

• доповнюючи композицію декоративними мотивами (зображуючи теми у різному обрамленні);

• надаючи рослинним елементам самостійновизначального значення;

• відтворюючи на склі лише частину іконографічної схеми.

Кінцевий композиційний ефект носив спонтанний випадковий характер і залежав від кількості копій, виконаних одним майстром, формату скла, участі в роботі помічників тощо.

На загал, для народних творів на склі властивий змінно-еволюційний композиційний підхід. Найбільш вдалими вважаємо образи, в побудові яких відображене авторське розуміння теми, що проявлялось, здебільшого, цілісністю декоративної інтерпретації.

1. Малювання на склі: каталог виставки з фондів Музею та збірок львівських колекціонерів / авт. вступ. ст., упоряд. Свєнціцька В. — Львів : НМЛ, 1990. — 20 с.

2. Народна ікона на склі: альбом / упоряд. Романів-Тріска О. — К. : Інститут колекціонерства при НТШ, 2008. — 369 с.
3. *Островский Г.* Украинская народная живопись на стекле / Островский Г. // Панорама искусств. — 1982. — № 5. — С. 246—255.
4. *Тріска О.* Народна ікона на склі другої половини XVIII—XIX століть: європейський контекст / дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства, 2009. — 178 с.
5. *Błachowski A.* Malarstwo na szkle. Tradycje i współczesność polskiej sztuki ludowej / Błachowski A. — Lublin ; Toruń : Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, 2004. — 152 s.
6. *Dancu J.* Die bäuerliche Hinterglasmalerei in Rumänien / Dancu J., Dancu D. — Bukarest : Meridiane, 1975. — 156 s.
7. *Fabritius R.* Hinterglasikonen. Museumschriften der Diözese Würzburg / Fabritius R., Nentwig J. — Regensburg : Schnell & Steiner, 2003. — 263 s.
8. *Grabowski J.* Ludowe malarstwo na szkle / Grabowski J. — Wrocław ; Warszawa ; Krakow : Ossolineum, 1968. — 378 s.
9. *Hansmann C.* Runterbunter Bauernhimmel / Hansmann C. — München : F. Bruckmann Verlag, 1961. — 70 s.
10. Hinterglasmalerei. Europa, China, Indien. Die Sammlung Udo Dammert. — München : Prestel Verlag, 1993. — 128 s.
11. *Kafka L.* Malované na skle. Lidové podmalby / Kafka L. — Praha : Lika Klub, 2005. — 177 s.
12. *Kubečkova I.* Lidove podmalby / Kubečkova I., Lenderova Z. — Praha : W-servis, 1995. — 52 s.
13. *Mělniková-Papoušková N.* Putováni za lidovým uměním / Mělniková-Papoušková N. — Praha : Čin, 1941. — S. 135.
14. *Papastratos D.* Paper Icons. — Bd. 1,2 / Papastratos D. — Athen, 1990.
15. *Seweryn T.* Polskie malarstwo ludowe / Seweryn T. — Kraków : Nakładem Orbis, 1937. — (78) 114 s.
16. *Vydra J.* Die Hinterglasmalerei / Vydra J. — Praha : Artia, 1957. — 175 s.

Oksana Triska

ON COMPOSITIONAL PECULIARITIES OF TRADITIONAL FOLK ICON PAINTING ON GLASS PLANES IN CENTRAL AND EASTERN EUROPE (MONO-SUBJECT CREATIONS)

The article has brought some results of a research-work in compositional principles of traditional folk icon painting on glass planes. In this respect, all mentioned icons have been divided into two groups, viz., those with a cartouche frame, as well as those in which the entire glass surface had been filled. The complexity of an icon's composition had depended on the number of figures depicted and on the creative intention of the folk artist.

Keywords: icon on glass, cartouche, one-figure composition, multi-figural composition, creative interpretation.

Оксана Триска

КОМПОЗИЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ НАРОДНОЙ ИКОНОПИСИ НА СТЕКЛЕ ЦЕНТРАЛЬНОЙ И ВОСТОЧНОЙ ЕВРОПЫ (ОДНОСЮЖЕТНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ)

В статье освещаются принципы построения народных икон на стекле. По композиции все такого рода произведения подразделяются на два блока: в картушевом обрамлении и с полным заполнением плоскости стекла. Сложность построения композиций зависит от количества изображаемых фигур и от творческой интенции маляров.

Ключевые слова: икона на стекле, картуш, однофигурные, многофигурные композиции, творческая интерпретация.



Сергій ВИТКАЛОВ

ДЕКОРАТИВНО-УЖИТКОВІ ЗДОБУТКИ РІВНЕНЩИНИ: ВІРА НЕСТЕРУК (ХУДОЖНЯ ВИШИВКА)

У статті аналізуються заходи, спрямовані на розвиток декоративно-прикладного мистецтва в краї, на прикладі творчості майстрині В. Нестерук.

Ключові слова: декоративно-прикладне мистецтво, Рівненщина, творчість.

Рівненщина вже чимало років, незважаючи на потужний вплив світових глобалізаційних процесів, спрямованих на культурну уніфікацію, й надалі залишається тереном, де зберігаються міцні традиції народної культури. Саме художні здобутки майстрів краю спонукали керівництво Управління культури Рівненської обласної державної адміністрації підготувати та ухвалити Програму збереження традиційної народної культури, реалізація якої спирається на значну фінансову підтримку, активізувати відповідні його структури, зокрема обласний Центр народної творчості (ОЦНТ), до організації в традиційному центрі українського ткацтва і вишивки — селі Круповому Дубровицького району області — осередку вивчення цієї ділянки творчості, порушити клопотання перед профільним Міністерством питання про заснування там Всеукраїнського центру ткацтва. І хоча остаточного рішення Колегія Міністерства культури України поки що не ухвалила, факт постановки цього питання і спроба його лобіювання місцевим керівництвом мають свій позитивний ефект.

У краї продовжується практика вивчення і стимулювання розвитку інших зразків народної культури. Так, фахівці Рівненського державного гуманітарного університету і Міністерства культури України обстежили низку сіл області, де налагоджена практика виготовлення майстрами виробів декоративно-ужиткового призначення, зберігається самобутність традицій та підготовлена низка публікацій про їх носіїв, зроблені відповідні пропозиції щодо відзначення окремих майстрів державними нагородами, розширене вивчення цієї проблематики у ВНЗ області, народознавчої проблематики в структурах Малої академії наук Рівненщини, а також сформована спеціальна кафедра образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва в місцевому гуманітарному університеті.

У місті створена обласна Художньо-експертна рада з питань народного мистецтва при ОЦНТ. До її складу входять представники основних напрямів народного мистецтва, фахівці в галузі культури, історії та мистецтва. Координацію діяльності в цьому напрямі здійснює відділ фольклору та етнографії ОЦНТ, де створено належну інформаційну базу культурно-мистецьких заходів із традиційної культури. У місті Рівне створено також обласний фонд народного мистецтва, для поповнення якого щорічно виділяється з бюджету 10 тис. грн. Цим фондом щорічно закуповуються вироби майстрів декоративно-

ужиткового мистецтва Рівненщини. Останнім часом — роботи *з художньої обробки дерева* В. Позніка (м. Сарни), М. Щедріна (м. Радивилів), О. Баранової (м. Рівне), *вишивки* О. Рябунець (м. Рівне), О. М'якоти (м. Рівне), *чорно-димлена кераміка* В. Андрощука (м. Березне) та ін. На сьогодні цей фонд налічує 72 вироби. А в Крупівській загально-освітній школі I—III ступеня облаштовано музей-школу «Серпанкове розмаїття», встановлено ткацький верстат. У ній учні здобувають перші навички ткацтва під керівництвом відомих ткаль краю — Заслужених майстрів народної творчості України Уляни Кот та Ніни Рабчевської.

На базі Сарненського музею постійно проводяться творчі лабораторії для народних умільців Рівненського Полісся. В роботі лабораторій беруть участь гончарі Березнівського, ткалі з Дубровицького, вишивальниці з Сарненського, бондарі з Костопільського районів області. Інтелігенція краю всіляко сприяє збереженню національної культурної спадщини, і в цьому напрямі чи не найбільшою популярністю користуються місцеві вишивальниці.

Серед майстринь помітною постаттю є Віра Феодосіївна Нестерук, чия творчість знаходить своє втілення у художній вишивці, — жанрі народного мистецтва, що має чи не найкращі здобутки саме у Поліському культурному середовищі.

Окреслене питання вже давно стало предметом особливої уваги місцевих краєзнавців. Достатньо згадати нещодавно видрукувану колективну монографію «Декоративно-прикладне мистецтво Рівненщини» [2], в якій чи не вперше подано широку панораму цього унікального виду мистецтва в краї, виявлено його місце серед інших видів народної культурної практики, вперше репрезентовано картотеку майстрів народної культури загалом.

Йдеться про цей вид художньої практики й у численних розвідках співробітників Рівненського обласного краєзнавчого музею (РОКМ) — А. Українець [6, с. 83—91; 7, с. 113—120; 8, с. 135—141], предметом наукового пошуку якої є історичний контекст регіонального ткацтва та вишивки загалом; директора Сарненської філії РОКМ — Історико-етнографічного музею — Р. Тишкевич [4; 5, с. 34—41], що досліджує здобутки і витоки художньої вишивки Рівненщини, оскільки є не лише палким пропагандистом цього виду мистецтва, але й очолює відповідну музейну структуру в краї, долучаючись до пошуку забутих мистецьких зразків та художніх технік; Т. Пархоменко [3, с. 77—83], що вивчає окремі складові вишивальницької традиції в краї та ін.



Віднайдені матеріали та здобутий досвід постійно втілюються в практику. Адже чимало творчих лабораторій з цього напряму проводиться співробітниками Обласного центру народної творчості, місцевого фольклорно-етнографічного товариства та Етнокультурного центру «Веснянка» Рівненського Палацу дітей та молоді під час підвищення кваліфікації працівників клубних закладів, шкіл мистецтв та художніх шкіл на Рівненському факультеті Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв [1, с. 3—11]. Отже, Рівненщина є достатньо активним потенціалом, що намагається й надалі продовжувати справу відродження художніх традицій.

Народилася Віра Федосіївна 1964 р. в с. Жаврів Гощанського району Рівненської області і репрезентує сьогодні генерацію народних майстринь, що не лише зберігають традицію вітчизняної регіональної вишивки, але й всіляко намагаються розширити сферу її побутування. До речі, її мала батьківщина залишається помітним центром збереження культурних традицій, оскільки саме представники цього району є ініціаторами та організаторами виставок художніх здобутків однієї вулиці, творчості одного



Віра Нестерук. Рушник. Оберіг, техніка вирізування — лічильна гладь, мережка



Віра Нестерук. Сорочки. Техніка — поліське продкування, рушники — хрестик, занизування, обманка

села, демонстрація яких започаткована на майданчиках РОКМ. Та й «Красносільські вітряки» — це теж оригінальний мистецький фестиваль, місцем дислокації якого є Гощанський район Рівненщини.

Ще однією перевагою нашого краю є той факт, що керівники управлінських структур галузі культури намагаються зосередити митців народної творчості при відповідних навчальних закладах, установах, які щонайкраще пристосовані для передачі будь-якого, а надто мистецького досвіду. Може саме тому в області чи не найбільше творчих осіб, відзначених високим державним званням «Заслужений майстер народної творчості України».

Сьогодні В.Ф. Нестерук працює в Рівненській державній дитячій художній школі на посаді заступника директора, чимало роблячи у справі художнього виховання дітей. У цій установі, до речі, зосереджено багато справді видатних майстрів декоративно-прикладного мистецтва Рівненщини.

Свій творчий шлях вона розпочала з 1995 р., вперше взявши участь у художньому експонуванні. Її наставником є Заслужений майстер народної творчості України Орися Рябунець, яка прищепила любов до багатої традиційної поліської вишивки і навчила розуміти витонченість малюнка, його багату кольорову гаму. Вишиті нею сорочки, рушники, настільники, доріжки, серветки вирізняються технікою виконання, глибоким змістом. Базуючись на вікових традиціях народної вишивки, вони вносять у її техніки елементи новизни. Одним із найважливіших здобутків майстрині є метод творчого перенесення стародавніх орнаментів вишивки сорочок, рушника на сучасні вироби.

Для декорування рушників вона використовує різні техніки. Так, вишивка білими нитками по білому полотну надає святкового вигляду виробам, які вона найбільше полюбляє. У своїх вишивках майстриня часто застосовує традиційний геометричний, рослинний орнаменти.

Як і кожен митець, вона прагне до репрезентації своїх робіт, а отже є постійним учасником різноманітних виставок, інших мистецьких експонувань.

Із 1998 р. вона — учасник міських, обласних, всеукраїнських, міжнародних виставок декоративно-прикладного мистецтва; брала участь у численних Святах народної творчості, фестивалях тощо. Перша персональна виставка майстрині відбулася в м. Рівне в 2007 році.

На жаль, через відсутність у місті художнього музею або інших мистецьких інституцій, здатних взяти на себе справу концентрації художніх зразків митців краю, її роботи знаходяться у багатьох приватних колекціях різних країн: Польщі, Німеччини, Росії, Сполучених Штатів Америки, Англії, стверджуючи українське народне мистецтво у світовому культурному просторі і поширюючи художню інформацію про Україну у світі.

За свої творчі здобутки вона має численні відзнаки: нагороджувалась Почесними грамотами Рівненської обласної ради, управління культури і туризму Рівненської обласної державної адміністрації, управління культури і туризму Рівненського міськвиконкому тощо. Стипендіат міського Голови (2007 р.).

Зважаючи на сталу традицію художніх експонувань, що склалася в мистецькому середовищі краю, та факт проведення в області всіляких мистецьких заходів фестивального типу, що організуються як до відповідних дат державних свят (Дня Державної незалежності України, Дня Міста тощо), так і менш локальних урочистостей (різноманітного фестивального руху у рамках міжнародних та всеукраїнських заходів: «Коляда», «Древлянські джерела», «Котилася торба…», «Блага вість Пересопниці» та ін.), вона майже постійно задіяна у подібних заходах:

• учасник творчих звітів майстрів мистецтв та художніх колективів Рівненщини «Піснею озвалось Погориння» (2001 р.), «Весняний передзвін Погоринського краю (2004 р.), «Пісні бурштинового краю» (2009 р.);

• брала участь у виставках декоративно-прикладного мистецтва, організованих у Національному історико-меморіальному заповіднику «Поле Берестецької битви 1651 року» у 2005—2006 рр.;

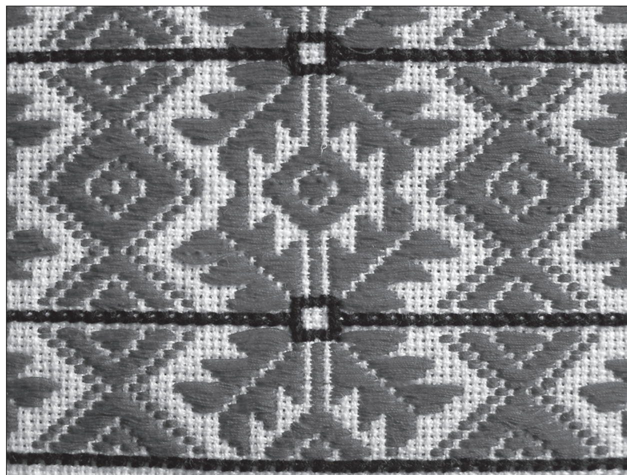
• учасник Міжнародного свята літератури та мистецтва «Лесині джерела» (м. Новоград-Волинський Житомирської обл., 2005—2007 та 2011 рр.);

• учасник виставок декоративно-прикладного мистецтва «Барви Полісся», проведеного в рамках Міжнародного фестивалю дитячого фольклору «Котилася торба…», 2004 р.» (м. Кузнецовськ, Дубно);

• експонент XII Міжнародного туристичного салону «Україна-2005», організованого у Національному комплексі «Експоцентр, Україна» м. Київ;

• брала участь у Загальнодержавній виставковій акції «Барвиста Україна» (2003—2007 рр., м. Київ);

• учасник Всеукраїнських виставок сільського «зеленого туризму» під загальною назвою «Українське село запрошує» (2002—2008 рр., м. Київ) та ін. заходів, де мала добру нагоду продемонструвати не лише розмаїття художніх технік, кольорову гаму виробів, але й символіку та семантику художнього зразка, взяти участь у майстер-класах. Її кращі мистецькі вироби пройшли достатньо прискіпливу апробацію у численних міжнародних заходах, зокрема Міжнародних фестивалях:



Віра Нестерук. Фрагмент рушника, весільний. Техніка — занизування, ретязь



Віра Нестерук. Фрагмент сорочки. Виноградна лоза, техніка — мережка по сітці

• «Мальована скриня» (2006 р., м. Ольштин, Польща);

• «Балтика» (м. Вільнюс, 2008 р.) та ін.

Вона — учасник Днів культури України в республіці Польща (м. Ольштин, 2009 р.) та Республіці Білорусь (м. Брест, 2009 р.). Її творчі зразки надихають поціновувачів та майстринь цього виду мистецтва й на республіканському рівні, зокрема:

• всеукраїнській виставці «Український сувенір-2010», організованій у м. Києві;

• «Музейних гостинах», що проводилися у селі Пересопниці із нагоди 450-річчя підготовки Української Першокниги — Пересопницького Євангеліє (серпень 2011 р.);

• згаданому вже фестивалі «Красносільські вітряки» у с. Красносілля Гощанського району Рівненської області (2011 р.);

• традиційних обласних фестивалів «Творче жниво», «Пісні рідного краю», «Пісні над Горинню» та свята «Музейні гостини» м. Рівне, які щорічно проводяться в області.

Майстриня у своїй творчості виходить із багатющого традиційного досвіду та досягнень сучасної художньої творчості, проявляючи при цьому свою творчу індивідуальність. На її художніх витворах, що додаються, все це помітно повною мірою.

1. *Виткалов С.В.* Фольклорна Рівненщина: історіографічний аспект проблеми / Виткалов С.В., Виткалов В.Г. // Аркадія: культур. і мистецтв. журнал. — Одеса : Нац. політех. ун-т, 2008. — Вип. 4.
2. Декоративно-прикладне мистецтво Рівненщини: колективна монографія / за ред. проф. Виткалова В.Г. — Рівне : ППДМ, 2011. — 239 с.
3. *Пархоменко Т.П.* Пояс у народних віруваннях і звичаях / Т.П. Пархоменко // Проблеми збереження матеріальної і духовної культури Полісся: мат. наук.-практ. конф. / відп. за вип. К. Гомонець, Р. Тишкевич, С. Соколенко. — Сарни, 1996.
4. *Тишкевич Р.* Проблеми збереження матеріальної і духовної культури Полісся / Р. Тишкевич // Проблеми збереження матеріальної і духовної культури Полісся: мат. наук.-практ. конф. / відп. за вип. К. Гомонець, Р. Тишкевич, С. Соколенко. — Сарни, 1996.
5. *Тишкевич Р.* Українська народна вишивка: на прикладі Поліського краю / Р.К. Тишкевич // Декоративно-прикладне мистецтво Рівненщини. — Рівне : ППДМ, 2011. — С. 34—41.
6. *Українець А.* Весільне вбрання мешканців Рівненщини поч. XX століття / А. Українець // Етнокультурна спадщина Полісся. — Рівне, 2008.
7. *Українець А.* Етнографічне обстеження Рівненського Полісся (1987—2001 рр.) / А. Українець // Поліссєзнавство: наукові фольклорно-етнологічні та мистецтвознавчі студії / упоряд. С. Шевчук. — Рівне : Волинські обереги, 2006.
8. *Українець А.* Колекція народного одягу з Гощанського району у зібранні Рівненського обласного краєзнавчого музею / А. Українець // Гощанське Погориння: давнина і сучасне: мат. наук.-краєзн. конф. з нагоди 850-річчя Гощі. — Рівне ; Гоща : Перспектива, 2002.

Serhii Vytkalov

ON DECORATIVE AND APPLIED ACHIEVEMENT OF RIVNE REGION: VIRA NESTERUK (THE ARTISTIC EMBROIDERY)

In the article have been analyzed some measures as for development of decorative and applied art in the land exemplified by creative works by craft-woman V. Nesteruk

Keywords: decorative and applied art, Rivne area, work.

Сергей Виткалов

ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНЫЕ ДОСТИЖЕНИЯ РИВНЕНЩИНЫ: ВЕРА НЕСТЕРУК (ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ВЫШИВКА)

В статте анализируются мероприятия, устремленные на развитие декоративно-прикладного искусства в крае, на примере творчества мастера В. Нестерук.

Ключевые слова: декоративно-прикладное искусство, Ривненщина, творчество.



Оксана РЕЗНІК

ПРОБЛЕМИ СЦЕНОГРАФІЇ В РЕЖИСУРІ ВОЛОДИМИРА БЛАВАЦЬКОГО

У статті зроблено спробу проаналізувати шляхи розвитку мистецтва сценографії України першої половини ХХ століття. На прикладі сценографії Леоніда Боровика та Владислава Клеха для театральних постановок Володимира Блавацького прослідковано поступ авангардних форм сценографічного мистецтва. Символізм в театрально-декораційному мистецтві розглядається як закономірний етап розвитку сучасної сценографії доби модернізму.

Ключові слова: сценографія, В. Клех, Л. Боровик, В. Блавацький, символізм, авангард, діаспора.

Дослідження мистецтва сценографії України першої половини ХХ ст. актуальне на сьогоднішній час, коли українське мистецтво прагне заново інтегруватися в процес загальносвітового сучасного мистецтва. У зв'язку з цим постає потреба знову звернутися до досвіду представників мистецької діяльності означеного періоду, коли Україна все ще була тісно пов'язана з європейським мистецьким процесом. Показовою щодо цього є ситуація в театрі та в сценографічному мистецтві, яка відображала новітні пошуки своєї доби та специфіку українського модернізму. Винятковою рисою сценографії є її розвиток на перетині художніх явищ та їх інтеграція. Мистецтво сценографії України першої половини ХХ ст. характерне активними експериментами та пошуками, що обумовили подальший потужний рух театрально-декоративного експерименту в другій половині ХХ століття. У зв'язку з цим вивчення ідейного змісту та базових явищ проблем сценографії з точки зору їхньої просторової організації та відповідності театральній постановці є важливим для розуміння розвитку мистецьких процесів в цілому.

Прослідкуємо шляхи розвитку мистецтва сценографії першої половини ХХ ст. на прикладі театральних постановок Володимира Блавацького в колективах «Український молодий театр "Заграва"» й «Ансамбль українських акторів», які стали стартовим майданчиком у становленні таких сценографів, як Леонід Боровик та Владислав Клех — представників синтетичного театру. У своїх театральних постановках Володимир Блавацький визначається із загальною естетичною платформою, в якій реалізує програму синтетичного театру та окреслює становлення символістичної сценографії.

В українській мистецтвознавчій думці стрімко вивчається мистецтво сценографії як унікальне безпрецедентне явище національної культурної ідентичності в загальносвітовому культурному процесі. Насамперед це дослідження таких авторів, як Григор Лужницький, Валеріан Ревуцький, Валерій Гайдабура, Роман Яців, Олена Боньковська, Ксенія Гамарник та Наталія Владимирова. Завдяки їхній науково-дослідній діяльності можна висвітлити таке явище в європейській культурі модернізму, як українське мистецтво сценографії.

У 20—30-х рр. ХХ ст. український театр став полем для широкого та цікавого експерименту, в якому були переглянуті підходи до класичної драматур-

гії, з'явилися нові театральні автори та новий тип театральних художників, які, будучи залученими нарівні з режисером до розробки концепції вистави, сформували новаторські мистецькі форми як передумову сценографічних тенденцій у другій половині ХХ століття. До такого типу сценографії слід віднести Леоніда Боровика та Владислава Клеха, які у співпраці з режисером Володимиром Блавацьким в підтримку його театральних реформ в напрямку символізму наполегливо впроваджували прийоми стилізації вистави та трактували сценічне середовище як естетичну категорію.

Сценічний символізм В. Блавацького та сценографічне мистецтво Л. Боровика і В. Клеха зазвичай розглядається як явище окремого порядку, що не має зв'язку з театральними конструктивістськими експериментами Харкова, Києва та Одеси. Проте потрібно враховувати, що звернення В. Блавацького до європейської класичної й сучасної драматургії та символістської моделі спектаклю стало новим етапом як у розвитку синтетичного театру, так і в становленні логічно вмотивованої системи в організації пластично-просторової структури вистави в працях сценографів.

Символізм у мистецтві сценографії пов'язується з діяльністю Л. Боровика. У 1933 р. режисер та актор В. Блавацький заснував «Український молодий театр "Заграва"». В становленні цього театру бере участь і Л. Боровик. Цього ж 1933 р. у театрі ставлять драму «Батурин» в інсценізації Леся Лісевича за романом Богдана Лепкого. Л. Боровик у вирішенні сценічного простору опирався на концепцію подвійного діалогу, впровадивши так званий підтекст декорації для загострення підтексту п'єси. «В праці режисера й сценографа було багато символіки. Талант Блавацького як режисера проявився у вирішенні масових сцен, зокрема в останній дії на згарищах Батурина — у вигляді боротьби білих і чорних духів, що символізували долю України. Умовне оформлення сценографа (Л. Боровик) теж сприяло цьому: спалене дерево на тому згарищі у формі похиленої руки, що ніби простягла її над Україною; там же порубаний козак, фінальне віщування ... в краще майбутнє» [10, с. 23]. Цією постановкою вперше в українському галицькому театрі було презентовано тотальний твір мистецтва, в якому «слово, світло, маска, костюми і декорація були поєднані в одну мистецьку цілість» [9, с. 32] та який визначив концепцію та метод роботи театру.

На прикладі постановки «Земля» В. Стефаника можемо стверджувати, що режисерські новації В. Блавацького демонстрували розуміння проблем співвідношення видів мистецтв, їхній синтез: «Захоплювала мене пластичність його образів, — мов з каменя різьблені вони Стефаником, та театральність діялогу. Подих великої поезії, що віяв із слів і дій Стефаникових героїв, змушував мене довго шукати відповідної форми її сценічної передачі. Як пролог я використав повне глибокої поезії «Моє слово», і за допомогою своєрідного хору «слів поета» (що викликали асоціацію хору в грецькій класичній драмі) мені пощастило піднести сценічну дію на вищий ступінь драматичного насичення» та були орієнтовані і на візуальний образ в тому числі: «Якщо в спектаклі забудовується сцену великою кількістю предметів, декоративно її перевантажується, відвертається увагу від слова, його змислу, створюється диспропорцію поміж словом й образом, чим нищиться цілий ефект спектаклю» [7, с. 2].

Постановка «Земля» В. Стефаника (прем'єра відбулася 9 січня 1934 р.) була вирішена за принципом метонімії — частина вирішує ціле; за допомогою якоїсь однієї чи певного набору деталей було досягнуто метафоричності. «Образи, створені акторами за задумом В. Блавацького, мали проходити перед очима глядачів у гуцульських рамах, як у калейдоскопі. Сценограф Л. Боровик дуже вдало розв'язав поставлене режисером завдання. Передній край авансцени, портали, падуги, а також краї завіси були обрамлені (очевидно, способом накладання смуг матерії) розмальованим гуцульським стилізованим орнаментом — солярними знаками різної величини, між якими бачимо на світлинах геометричні рисунки меандру. Таке обрамлення сцени створює враження, ніби простір оточений планетами-зорями. На третьому плані сцени від підлоги до середини 1/3 задника піднімалася чорна земля і зникала за обрієм. Задник, що, очевидно, підсвічувався різними кольорами світла, творив необхідний настрій, підсилював психологічну атмосферу кожної новели.

Стилізована декорація Л. Боровика викликала в уяві образ космічного безмежжя, вічності, що ото-

чує нашу землю. Художник використовує як в інтер'єрі, так і в екстер'єрі лише необхідні елементи. У першій дії екстер'єр — край хати, лавку, частину воза, голови коней, що виглядають з-за куліс, та ін. Усі ці елементи, тісно пов'язані зі сценічною дією, майстерно намальовані, площинні, немов фрески. Ці деталі і позначали місце дії, і органічно вплітались в неї. Актори зобов'язані були діяти поруч з цією стилізованою реальністю дуже конкретно і психологічно правдиво» [8, с. 84—85].

Леонід Боровик був першим західноукраїнським сценографом, чиї твори неухильно слідували засадам синтезу — відповідності декораційного оформлення сценічній дії. Варто зауважити, що Леонід Боровик працював також і актором, а це не могло не вплинути на реформування ним принципів оформлення сценічного середовища. Його декорації виконували роль носія візуальної інформації як для глядача, так і для акторів, й були місцем та умовами розвитку подій та манери гри — актор перебував у нерозривному зв'язку з оточенням, в якому діяв.

Вистави «Українського молодого театру "Заграва"» були спрямовані на колективне переживання, де модифікувалися й естетичні запити часу, і переконання самого Блавацького, який завжди наголошував на громадянській місії театру, вбачаючи в ньому силу, що організовує суспільне життя і свідомість людей. Найбільш точно з цього приводу висловився на шпальтах часопису «Назустріч» О. Кульчицький, зазначивши: «театр «Заграва» засновує свій репертуар на переконанні, що одним із суттєвих чинників естетичного зворушення мусить бути масовість настрою. Тим саме шукає він, з одного боку, сюжетів, які давали б надію чуттєвого відгомону в якнайширшій масі і, з другого, — такого суспільного оформлення, що якнайбільше сприяло б масовій чуттєвій реакції» [9, с. 5].

На початку XX ст. об'єднати акторів і глядачів у суспільному переживанні містерійного дійства мріяли режисери-символісти. На різних етапах мистецької діяльності ця ідея виникала в Леся Курбаса, К. Марджанова, В. Мейєрхольда, М. Рейнгардта, Л. Шіллера, Е. Піскатора.

Ще однією ключовою постаттю в період становлення українського сценографічного мистецтва був Владислав Клех. Восени 1945 р. в німецькому місті Нойм-Ульм у таборі для переміщених осіб він разом з режисером Т. Верещинським та актором М. Герусом заснував театр «Розвага». До цього театру приєднався хор під керівництвом композитора та диригента Мирослава Антоновича [5, с. 144]. З 1945 по 1947 рр. Владислав Клех розробляє сценографічні рішення для всіх постановок «Розваги» та наполегливо шукає власну формально-образну мову й художній метод, які б максимально відповідали ритмові та духу епохи.

Послідовний поступ до символізму можемо спостерігати в сценографії Владислава Клеха до п'єси «Morituri» Івана Багряного 1948 р., яка була присвячена періоду сталінських репресій. Постановка не була здійснена, проте збереглися ескізи до вистави, які свідчать про вагомі досягнення сценографа в цей період. Так, на одному з ескізів дзеркало сцени має складну форму: перевернута трапеція з нахиленими під різними кутами сторонами створювала високу напругу сценічного простору, який був відділений від глядачів ґратами в'язниці. Цей гранично виразний прийом перетворював сцену у величезне вікно в'язниці, крізь яке глядачі спостерігали дію. За ґратами вимальовувалося ще одне обрамлення сцени складної, ламаної форми, яке підкреслювало важкість стін в'язниці. У сценічному просторі були задіяні сходи, які впиралися в стіну (вели в нікуди). Декілька сходинок підводили до станка складної форми. За стіною, зрізаною по діагоналі з правого верхнього кутка до лівого нижнього, були розташовані двері камери з маленьким віконцем. За ними відкривався невеликий трикутний шматок синього неба, який проколювала кремлівська башта з червоною зіркою, яка водночас асоціювалася з шпилем готичного собору. Так, обрис Спаської вежі перетворювався в символ неволі. Символіка дверей, вікна та сходів у сценографії Владислава Клеха пов'язана з ідеєю об'єднання просторів ззовні та зсередини. Нервовим ритмом різних за величиною діагоналей та гострих кутів було створено гнітючу атмосферу, яка знищувала людину.

У 1947 р. Владислав Клех у Реґенсбурзі познайомився з Володимиром Блавацьким і перейшов до «Ансамблю українських акторів». Протягом 1947—1949 рр. в Німеччині В. Клех розробляв сценографічні рішення для всіх постановок В. Бла-

вацького. У постановці «Йоганна, жінка Хусова» Лесі Українки Владислав Клех застосував концепцію чистоти вистави, створивши не фотографічний образ, а функціональний натяк на античну колонаду — три іонійські колони були створені з легкої тканини зі складками. Ця декорація яскраво-жовтого кольору здавалася повітряною та невагомою на синьому фоні.

Засобами граничної стилізації було вирішено і постановку «Антігона». В ескізі художник створив візуальний образ величезного емоційного напруження завдяки конструктивно-ритмічній організації простору: дзеркало сцени трапецієвидної форми пересікали дві чорні смуги, сама сцена була викладена плитками. На сцені ж поміщено мармуровий саркофаг як символ смерті. З нахиленої площини звисала легка драбина, яка вела до тріснутого портика, який підтримували чотири тонкі колони. Завдяки своїй ажурності портик тут сприймається наче символічне марево. З драбини в небо спрямовувалось величезне трикутне багряне вітрило, на якому було зображене коло білого кольору. Це коло перекреслювала чорна смуга. Експресії сценічному простору надавали напружені кольорові співвідношення: багряного вітрила з білим колом, пляма фіолетово-синього саркофага на фоні жовто-помаранчевого неба та прозорі обриси портика з тяжкими чорними лініями. Однак ця постановка так і не була втілена на великій сцені.

Дві тенденції, означені іменами Л. Боровика та В. Клеха, отримали свій розвиток у театрі В. Блавацького. Незважаючи на певні відмінності в художніх методах, у цих сценографів є риси, що їх об'єднують. Обидва проходять початок свого становлення як сценографи в рамках символістскої школи. Так, символістська концепція в трактуванні сценічного простору стала вихідною точкою для сценографії Леоніда Боровика, який намагався уникнути надто незрозумілої та заплутаної символіки заради створення справжньої театральної реальності як особливого світу. Образно-символічні пошуки в сценографії Владислава Клеха переслідують ту ж мету. Шлях досягнення поставленої мети у них різний, проте об'єднуючою рисою цих художників є їхній підхід до сценографії як до створення певного метафізичного образу, що призводить до злиття внутрішньої та зовнішньої дії. Важливо підкреслити, що Леонід Боровик, а вслід за ним і Владислав Клех, в своїх пошуках орієнтуються на традицію символістської сценографії. Це допомагає зрозуміти, що символізм в театрально-декораційному мистецтві — це закономірний етап розвитку сучасної сценографії від 20—30 рр., а потім і другої половини XX ст. (театр постмодернізму).

Розглянувши ці тенденції в українському символістському театрі, робимо висновок про їхній тісний зв'язок, що визначав подальший розвиток авангардних некласичних форм сценографічного мистецтва. У театральних експериментах Володимира Блавацького та українських сценографів відбувся дуже важливий для майбутньої системи постмодернізму аспект: реальність того, що відбувається на сцені, та ієрогліфічність.

У сценографії Леоніда Боровика та Владислава Клеха присутні окремі перегукування з кожним з тих явищ, але головна схожість у спільній задачі впливу на глядача. Переродження глядача відбувається на художній основі, але не потребує традиційної театральної атрибутики, театр позиціонується не як один з видів мистецтва, а як їхній синтез.

1. *Андреєва О.Ю.* Все і Ніщо: символічні фігури у мистецтві другої половини XX століття / О.Ю. Андреєва. — СПб., 2004.
2. *Антонович Д.* Триста років Українського театру / Д. Антонович. — К., 2003. — С. 222.
3. *Гайдабура В.* Театр, захований в архівах. Сценічне мистецтво в Україні періоду німецько-фашистської окупації (1941—1944) / Валерій Гайдабура. — К. : Мистецтво, 1998.
4. *Гайдабура В.* Театральні автографи часу (дослідження, рецензії, творчі портрети, інтерв'ю, «фото-сайти») / Валерій Гайдабура. — К. : Факт, 2007.
5. *Гамарник К.* Українська драматургія у сценографії Владислава Клеха / Ксенія Гамарник // Сучасність. — 1997. — № 4. — С. 143—150.
6. *Жила В.* Видатний український сценограф: до 75-річчя з дня народження Владислава Клеха / Володимир Жила // Свобода. Український щоденник. — Нью-Йорк ; Джерсі, 1997.
7. *Климовський Яр.* Український театр «Заграва» в Галичині: З приводу 30-річчя смерті сл. п. Володимира Блавацького / Яр Климовський // Свобода. Український щоденник. — Нью-Йорк ; Джерсі, 1983.
8. *Козак Б.* Театральні відлуння / Богдан Козак. — Львів : Ліга-Прес, 2010. — 452 с.
9. *Кульчицький О.* «Слово о полку Ігоря» на сцені / О. Кульчицький // Назустріч. — 1937. — № 20.

10. *Лужницький Г.* Наш театр. Книга діячів українського театрального мистецтва. 1915—1975 : в 2 т. / Григор Лужницький. — Торонто, 1975.
11. *Ревуцький В.* В орбіті світового театру / Валеріян Ревуцький. — К. ; Харків ; Нью-Йорк : Вид-во М.П. Коць, 1995. — 243 с.
12. Українські мистецькі виставки у Львові 1919—1939: Довідник; антологія мистецько-критичної думки / автор-упорядник Р.М. Яців. — Львів : Львівська національна академія мистецтв ; Інститут народознавства НАН України, 2011. — 696 с.

Oksana Reznyk

ON PROBLEMS OF STAGE DESIGNING IN VOLODYMYR BLAVATSKY'S PRODUCING

The prospects of Ukrainian art of staginess during the first half XX c. have been presented and brought under analytical study in Leonid Borovyk's and Vladyslav Kleh's vanguard artworks for theatrical productions by Volodymyr Blavatsky. Symbolism in art of stage design has been considered as a logical evolution phase of staginess art in Modernism.

Keywords: art of staginess, Vladyslav Kleh, Leonid Borovyk, Volodymyr Blavatsky, Symbolism, avant-garde, diaspora.

Оксана Резник

ПРОБЛЕМЫ СЦЕНОГРАФИИ В РЕЖИССУРЕ ВЛАДИМИРА БЛАВАЦКОГО

В статье сделана попытка проанализировать пути развития искусства сценографии Украины в первой половине ХХ века. На примере сценографии Леонида Боровика и Владислава Клеха для театральных постановок Владимира Блавацкого рассмотривается развитие авангардных форм сценографического искусства. Символизм в театрально-декоративном искусстве рассматривается как закономерный этап развития современной сценографии в эпоху модернизма.

Ключевые слова: сценография, В. Клех, Л. Боровик, В. Блавацкий, символизм, авангард, диаспора.



Ольга ІГНАТЕНКО

ВПЛИВ МИСТЕЦЬКОГО СЕРЕДОВИЩА ПОВОЄННОГО ЛЬВОВА НА ФОРМУВАННЯ СУЧАСНОЇ ТВОРЧОСТІ СКУЛЬПТОРА ІВАНА САМОТОСА

Розглядається проблема творчої адаптації митця в обставинах політичного тоталітаризму в УРСР у 1950—1980-х рр. Основою публікації є спогади відомого львівського скульптора, народного художника України Івана Самотоса та архівні документи фонду № 1838 партійної організації Львівського інституту прикладного і декоративного мистецтва (ЛДІПДМ, нині Львівська національна академія мистецтв (ЛНАМ): протоколи, резолюції, постанови партбюро, відкритих та закритих засідань партзборів від 1947 до 1981 років), який здано до партійного архіву Львівської ОК КП України. Вказані документи вперше вводяться у науковий обіг. Використано також листи, інформації, повідомлення владних структур; повоєнна і сучасна преса.

Ключові слова: скульптор, Іван Самотос, культура повоєнного мистецтва, інститут, культурні діячі, партійна організація ЛДІПДМ.

Влітку 1944 р. компартійна влада відновила політику радянізації, яка характеризувалася уніфікацією суспільно-політичного і культурно-освітнього життя, закриттям низки українських громадських культурних закладів, що діяли в роки нацистської окупації. «Сонце більшовицької правди і науки зійшло на споконвічні західні українські землі...» [1, арк. 1], — зазначалося у Підсумковій роботі мистецьких закладів Львівської області за 1948 р. Аналогічно розпочиналися чи не всі документи повоєнного Львова. Наскільки це відповідало дійсності, прослідкуємо, аналізуючи та порівнюючи їх з дослідженнями науковців та зі спогадами очевидців.

Ситуацію в мистецькому середовищі повоєнного Львова досліджували історики, зокрема М. Литвин, І. Патер, В. Бадяк та ін., які об'єктивно використали великий масив архівних документів проаналізувавши їх у конкретному історичному розвитку; мистецтвознавці Р. Яців, О. Голубець, Р. Шмагало, І. Голод, Б. Горинь і ін., показали, як у такому складному ідейно-політичному тлі відновлювалося мистецьке життя Львова. Відомо, що в архівних документах (протоколах, резолюціях, листах та ін.) мистецтво другої половини XX ст. подавалось у потрібному компартійним ідеологам ракурсі. Гасла радянської влади проголошували усі видання, в тому числі журнал «Жовтень» і «Літературна газета».

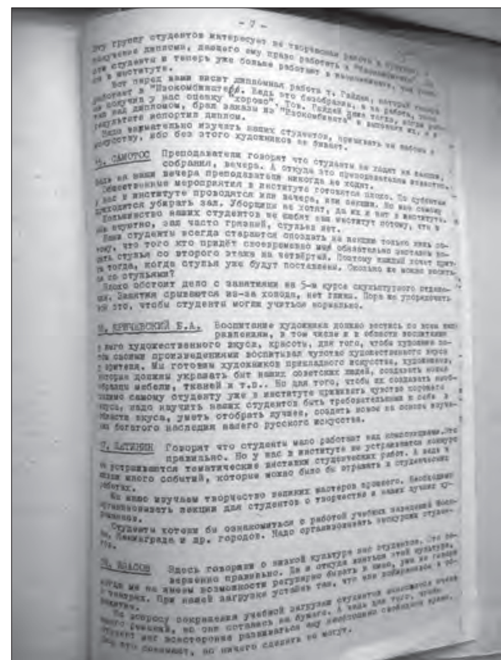
Метою статті є наукове узагальнення політики тоталітарної влади щодо митців; осмислення та доповнення складних процесів минулого на прикладі доль видатних творчих індивідуальностей. Реконструювати фрагменти мистецьких подій повоєнного Львова допоможуть спогади очевидця Івана Самотоса — народного художника України, відомого львівського скульптора. Народився митець 20 серпня 1933 р. у с. Устя (нині Львівська обл.), у 1953—1959 рр. навчався у Львівському інституті прикладного і декоративного мистецтва (ЛДІПДМ), а з 1991 р. — професор цього вишу. У творчому доробку митця понад двісті творів, понад 60 виставок, десятки пам'ятників, монументів, фігур, фігурних композицій, бюстів, портретів, меморіальних таблиць не лише в Україні, а й у Франції, Болгарії, Польщі та ін.

«Післявоєнний період захопив моє свідоме життя починаючи з 1948 р., — пригадує І. Самотос, — коли я ввійшов у колію мистецького життя Львова, поступивши у Львівське училище ім. І. Труша. Відтоді і до сьогодні картина політичного, економічного та культурного життя міста неначе на моїй доло-

ні. Львівське училище ім. І. Труша та ЛДІПДМ були з'єднані, містилися в одному корпусі, мали спільних викладачів та аудиторії. Хто був першим, той і займав аудиторію. До вступу в інститут мій родич В. Лукомський, який розписав церкву в Усті, давав мені завдання, а згодом сказав, що побачив в мені «Божу іскру», і поговорив з батьком, щоб віддали мене на навчання в художнє училище. Згодом працював завучем два роки, читав композицію і скульптуру. Багато викладачів працювало в училищі до приходу більшовиків: В. Цьонь — зав. відділу текстилю; фотохудожник В. Пронь — директор училища; Я. Нановський — прекрасний викладач історії мистецтв, працівник музею українського мистецтва по вул. Драгоманова, що відзначався цікавим методом викладання: пів-пари розповідав нову тему, а наступної пів-пари ми її конспектували. Конспект зберіг, а син Тарас дивувався, що акуратно записано; архітектор М. Віллер вів композицію і стилі. Думаю, відмінна риса місцевих викладачів від присланих зумовлена закладеною в характері ментальністю, яка проявлялась на кожному кроці — висока культура та інтелігентність у всьому. Загалом у повітрі повоєнного Львова «висіли» агресивність приїжджчих та інтелігентність місцевих викладачів, остання дещо згладжувала ситуацію. Особливо це відчувалось по відношенню до студентів — звернення на «ви», або ж «пан». Такого приїжджчі викладачі не знали»[1]. На думку О. Голубця, причиною цього був характер одержаної ними освіти, сформовані естетичні поняття, контакти з навколишнім світом, стійкі моральні та етичні устої. Особлива різновидність «митців-лакеїв» появиться пізніше, коли ідеологи досягнуть «ефективного» поєднання радянської системи мистецької освіти із зміщенням естетичних орієнтирів і потворним порушенням норм моралі [7, с. 69].

Дискусії між соцреалізмом і так званим формалізмом (такий термін вживала влада і чиновники від культури на означення «буржуазних впливів» на українське мистецтво) перенеслися в середовище фахової освіти. Від 1946 р. налагоджується навчальний процес у Львівському художньому училищі, а в 1947 р. відкривається Львівський інститут прикладного та декоративного мистецтва (ЛДІПДМ) —

Фрагмент опису документів фонду № 1838 — партійної організації ЛДІПДМ, який зданий до партійного архіву Львівської ОК КП України (протоколи відкритих та закритих засідань партзборів, партбюро від 1947 до 1981 років. За 1947 р. є тільки протоколи партзборів, а документи за 1957 р. відсутні)



Фрагмент протоколу № 3 відкритого засідання партзборів ЛДІПДМ від 22—25 листопада 1954 р. із виступом І. Самотоса

перший в регіоні вищий мистецький навчальний заклад [19, с. 283]. Львівський мистецький інститут формувався як типовий радянський освітньо-

[1] Зап. 20 серп. 2010 р. в м. Львові від Івана Самотоса.



І. Самотос поруч із моделлю дипломної роботи «Максим Залізняк». Керівник І. Севера

методичний заклад не без певної специфіки, зумовленої і характером культивування спеціалізацій, і успадкованим мистецьким середовищем, і регіональними особливостями [5, с. 5]. Після війни у Львів «десантовано» десятки художників із радянської України та Росії. Один з них І. Гуторов описав це: «…Ми приїхали до Львова «освоювати цілину», не маючи жодного досвіду, окрім як командувати і підчинятися… запросили на педагогічну роботу відомих художників і скульпторів: Р. Сельського, І. Северу, В. Манастирського, Г. Розмуса, С. Федюка, Г. Смольського, які також є першими і головними фундаторами (місцеве слово!) Львівської вищої художньої школи» [9, с. 118—120].

У 1948 р. інститут відвідали: президент Академії Художеств СРСР О. Герасімов, академік Ф. Борогодський. В протоколах вишу відзначено: «Вони дали високу оцінку роботі інституту і це дозволяло надіятися, що молодий інститут стоїть на правильному шляху і при ліквідації наявних недоліків (відсутність приміщень, керуючих кадрів художників, навчально-виробничих майстерень) може і повинен стати кузнею кадрів радянського прикладного інституту» [1, арк. 47].

І. Самотос зауважив, що викладачі інститута та училища становили фундамент Спілки художників, а райком ретельно слідкував за чистотою партійної ідеології, щоб не засмічувалася впливами Заходу. Щоб завоювати симпатію місцевого населення, то зі спеціально великим шумом зараховували окремих представників культури («местным кадрам зеленый свет везде»), які, будучи одиницями в колі росіян і євреїв, фактично, нічого суттєвого не вирішували»[2]. Підтвердження слів митця читаємо: «Старі наукові кадри в капіталістичних умовах не могли розвинути наукової діяльності. У нас виросли молоді наукові кадри з місцевої молоді. До Академії наук УРСР обрано 12 діючих членів і членів-кореспондентів, з яких шестеро місцевих [15, с. 34]. До Академії архітектури УРСР обрана О. Кульчицька, яка «своє життя присвятила українському народному мистецтву, художня діяльність якої високо оцінена нашою радянською громадкістю» [15, с. 14].

Мистецьке життя повоєнного Львова представляли М. Федюк, Р. Сельський, В. Манастирський, Й. Бокшай (з 1951 р.), а з приїжджих — Г. Леонов, І. Гуторов, В. Любчик, М. Рябінін, В. Телішев, і між ними І. Севера. Контраст, на думку митця, був разючий. І. Севера — національно свідома людина, з довоєнного ще гарту, який не тільки був керівником дипломних робіт І. Самотоса «М. Залізняк» і «І. Гонта», а й вагомо вплинув на формування його як скульптора. І. Севера (1891—1971) був заслуженим діячем мистецтв УРСР (від 1963 р.). Навчався у Петербурзькій, Празькій, Римській АМ. 1926 р. повернувся в Україну. З 1926 по 1934 р. викладав у Київському та Харківському художніх інститутах, а з 1942 по 1944 р. — у Львівській художньо-промисловій школі. Працював у галузі станкової скульптури. Від 1947 викладав у ЛДІПДМ [18, с. 84]. Нарешті його постать належно поцінована, а одна із вулиць міста Лева названа його ім'ям [6, с. 98—99].

Щоби краще зрозуміти добу, у якій проходили студентські роки І. Самотоса, необхідно детальніше реконструювати умови праці скульпторів повоєнного інституту, що показують і контекст більшовицької «опіки» мистецтвом Львова загалом. В протоколі № 20 від 28 квітня 1952 р. партійних зборів інституту першим питанням порядку денного було обговорення статті, опублікованої в газетах «Вільна Україна»: передова «Немає турботи про студентів-дипломників»

[2] Зап. 20 серп. 2010 р. в м. Львові від Івана Самотоса.

(від 27 квітня 1952 р.) і «Львівська правда» (від 23 квітня 1952 р.). Першим виступив завідувач кафедри марксизму-ленінізму Г. Полубічко: «В статті, говориться, що дипломники залишені самі на себе. Про факти, що на скульптурному факультеті у зв'язку з холодом працювати важко — вказано правильно. Приміщення не пристосоване для занять. Правильно і те, що викладачі не склали індивідуальних планів для дипломників. Газета «Вільна Україна» правильно висвітлює слабкість нашої ідейно-політичної роботи. Необхідно підвищити і нашу революційну пильність» [2, арк. 58]. Продовжив викладач А. Горбенко: «Більшість студентів виконуючи завдання з рисунку чи з композиції, скульптури чи живопису, як правило, не користуються теоретичною літературою..., а звертаються до репродукцій, фотографій та іншого. Частина викладачів не можуть рекомендувати їм необхідну літературу в силу своєї недостатньої підготовки. Це заставляє нас подумати над питанням організації занять з підвищення кваліфікацій викладачів», та проілюстрував запущеність ідеологічної роботи твердженням І. Севери: «Радянської естетики ще немає, а є тільки деякі її основи» [2, арк. 106—108]. Г. Полубічко наполягав, що крім працівників кафедри марксизму-ленінізму зі студентами мають вести розмови про значення марксистсько-ленінської теорії для підготовки художників зав. кафедрами і викладачі спецдисциплін Й. Бокшай, І. Севера, М. Рябінін, М. Бавструк і ін. Крім того, згадувалась неналагоджена робота між викладачами І. Северою та М. Рябініним, що відображалася на роботі студентів [2, арк. 1]. М. Рябінін був новоприсланим випускником Київського художнього інституту, і цим протистоянням, чи посяганням на місце І. Севери переповнені протоколи засідань партбюро (зокрема, протокол № 15, від 20 березня 1952 р.): «Необхідно ліквідувати ненормальні взаємовідносини між викладачами: М. Рябініним, І. Северою, — Б. Кричевским і М. Віллером, розглянувши це питання на засіданні (відп. т. Проничний)» [2, арк. 44].

Не простим був шлях І. Севери в радянському виші. Його авторитет визнавали в рамках потрібного більшовикам ракурсу: «Тов. И. Севера у нас общественной работой не загружен, хотелось бы, чтобы он был втянут в общественную жизнь института», — підкреслювалося в протоколі засідання партбюро ЛДІПДМ № 8 від 5 січня 1952 р. [2, арк. 8]. Не на користь були і слова директора Львівського училища прикладного мистецтва В. Проня про Северу: «Прищеплює учням прийоми формалістів, проти яких треба вести жорстоку боротьбу» [8, с. 196—198]. Не раз йому та іншим закидали, зокрема директор інституту Г. Леонов: «Товариші Ю. Щербатенко, І. Севера, І. Якунін — хоча числяться такими, що самостійно вивчають марксизм-ленінізм і мають індивідуальні плани та за весь навчальний рік не опрацювали жодного твору класиків марксизму-ленінізму. Конспектів не ведуть, за консультаціями не звертаються, лекцій не відвідують [2, арк. 37]. Попри це І. Севера був у складі комісії для проведения заходів до 500-ліття з дня народження Леонардо да-Вінчі [2, арк. 30—33]. З нагоди цього свята газета «Літературна газета» зазначала: «Громадкість України разом з усіма радянськими народами, з усім прогресивним людством готується широко відзначити ювілей великого художника, вченого, мислителя, гуманіста» [10].

Немов з зіпсутої платівки повторювалось, що ідеологічна робота проводиться погано, не випущена газета [2, арк. 80]. На думку Є. Арофікіна, скульптори виставляються часто, бо мало задіяні громадською роботою, а завідувач кафедри марксизму-ленінізму Г. Полубічко підкреслив, що в інших інститутах молоді викладачі працюють асистентами у старих педагогів, «но наши не делятся своим опытом» [2, арк. 55].

Доповнюють розуміння зазначеної ситуації фрагменти виступу завідувача кафедрою скульптури (лауреата Сталінської премії) М. Рябініна: «Кафедра повністю укомплектована молодими спеціалістами. Програму по спецкомпозиції і роботі в матеріалі ми склали на основі програми відповідних факультетів інших інститутів, але бажано мати спущену зверху навчальну програму. Навчальний план виконується за винятком випадків, коли рішенням кафедри замінюються завдання в зв'язку з ненормальною температурою в майстернях, та віддамо належне студентам, які перебороли трудноці. Відсутній обслуговуючий персонал, нам не вистачає станків» [2, арк. 60]. Далі підкреслив, що ідейно-виховна робота тісно пов'язана з умовами навчальної, а тому не має відповідного рівня, і що на його рапорт в навчальну частину відповіді він не отримав. Відносини з І. Северою М. Рябінін обіцяв виправити додавши, що в І. Севери керівництво студентами було



Під час відкриття однієї з виставок у Національному музеї імені Андрея Шептицького. Поруч з І. Самотосом Д. Крвавич



І. Самотос. ІІ курс. Академічне завдання. Рельєф

однобоким в сенсі композиції, форми, але в жодному разі не ідеї чи змісту [2, арк. 93]. Підтвердженням записів були і слова І. Самотоса: «Ми навчались в жахливих антисанітарних умовах. Заняття по композиції і скульптурі проводились у корпусі по вулиці Лермонтова (тепер Дудаєва — *О.І.*): перш ніж приступити до роботи, доводилось розігрівати глину»[3].

Студенти дійсно займалися ліпкою в умовах страшного холоду, коли не працювала каналізація та замерзали руки. Тов. Пантелеєв запропонував встановити чергування членів партбюро на скульптурному факультеті, а Г. Леонов наголосив: навчальна частина мала розробити розклад так, щоб забезпечити нормальний навчальний процес на скульптурному факультеті. М. Рябінін скаржився, що курсом «Б» авторитет зав. кафедрою (його. — *О.І.*) не підтримується, розподіл дипломників не затверджений, що необхідно станок кожному студенту, що глини тільки на два завдання, мало твердого матеріалу та ін. [2, арк. 81]. Виявляється, цей курс був прийнятий на семестр пізніше від першого (з 1 жовтня), або «половинки», як його дражнили, за нетиповим навчальним календарем «січень-грудень» і створював значні організаційні незручності, оскільки восени 1947 р. його «застав» на першому курсі новий набір першокурсників. Так тривало до випуску 1953 р. Щоб не плутатися, перший набір позначили літерою «А», другий — «Б» [4, с. 47].

Зрештою, внаслідок протистояння М. Рябінін — І. Севера, за підтримки студентів, які прийшли цілим курсом на нараду, М. Рябінін був скомпроментований [3, с. 211]. Отже, роль І. Севери у долях повоєнного інституту і його випускників, зокрема І. Самотоса, була визначною.

Повоєнні проблеми інституту не залишили байдужим студента І. Самотоса. Виступаючи п'ятнадцятим (із дев'ятнадцяти) за списком на відкритому засіданні партзборів інституту (Протокол № 3 від 22—25 листопада 1954 р.), він звернув увагу викладачів на ряд щоденних питань: «Чому викладачі кажуть, що студенти не ходять на лекції, збори, вечори? Вони ж на них не ходять. Заходи в інституті готуються погано, проводяться по суботах. Мені самому доводиться прибирати зал. Прибиральниці не хочуть, та їх і немає. Більшість студентів не люблять інститут, бо в ньому не затишно. Вони запізнюються на заняття, щоб не довелося носити стільці з 2 поверху на 4. Заняття на V курсі скульптурного відділу зриваються через холод, немає глини. Потрібно все це впорядкувати». 1954 р. до слова, на цьому засіданні були присутні 24 члени КПРС, 1 кандидат у члени КПРС, 62 комсомольця і 26 безпартійних викладачів та студентів [3, арк. 45].

Першим питанням згаданого засідання була доповідь О. Горбенка «Основа творчості радянського художника» з відповідним ідейним акцентом. Однак, в ході обговорення зринули заперечення. Зокрема, М. Рябінін зазначив: «Доповідь цікава, але мало сказано по-суті. Студенти дійсно мало беруть участь в громадському житті Інститута. Потрібно підвищувати якість нашої лекційної пропоганди. Студенти завантажені до межі — ми викладачі зі спецдисциплін даємо домашнє завдання із композиції, як і викладачі з теоретичних дисциплін. О. Горбенко стверджує, що художники не можуть створювати твори мисте-

[3] Зап. 20 серп. 2010 р. в м. Львові від Івана Самотоса.

цтва не вивчаючи життя, законів суспільного розвитку і ін. Чому ж ряд художників створили твори на історичну тематику, хоча і не жили в епоху зображену у своїх творах? Не все у нього правильне». Руденко переконував, що, ніхто не винен в тому, що багато студентів працює в «Ізокомбінаті»». Ми повинні добиватися у відділі кадрів Мінкультури скерування наших випускників на роботу зі спеціальності. І. Гуторов, підсумовуючи, додав: «Майстерність художника, а не його ідейно-політичне переконання, потрібно поставити першочергово, інакше він не буде художником» [3, арк. 39—41].

В 1960-х рр. в ЛДІПДМ з дотриманням тогочасних ідеологем регулярно випускалися загальноінститутська газета — «За прикладне мистецтво», факультетські — «Скульптор», «Художник-текстильщик», «Керамік», «На олівець», «За соціалістичний інтер'єр», «Живописець». П'ять кращих газет інституту були представлені на виставці в будівлі Політичної просвіти при міськкомі КП(б)У до Дня більшовицького друку. Серед недоліків називалися відсутність критики та самокритики, іноді слабкий художній рівень. Рідко виходила газета «Скульптор». Слабкою ланкою у роботі партбюро було розповсюдження періодичних видань, а окремі комуністи (І. Гуторов) відмовлялися виписувати газети, заявляючи: «Я їх в бібліотеці читаю» [2, арк. 58—59]. Публікації наче програмували митців: «В мистецькому творі відображається внутрішній світ художника, його світогляд і відношення до оточуючої дійсності. Специфіка мистецтва в тому, що художник «одягає» абстракції в конкретно-чуттєві образи, і цим робить їх доступними широким масам людей» [16, с. 96]. Так творча робота художників Львова скеровувалася в напрямку усунення недоліків, вказаних у пресі й постановах партій та уряду з ідеологічних питань. На відміну від приїжджих, місцеві викладачі зазнавали принижень, морально-психологічного тиску і навіть переслідувань з боку більшовицького режиму. І. Севера також кілька років зазнавав утисків від дирекції та парторганізації інституту. Йому (і ще сімом викладачам) дорікали, що вони самостійно не вивчали твори марксизму-ленінізму. Партбюро зобов'язало їх скласти робочі плани. Однак І. Севера план не склав [2, арк. 31]. Згодом, підсумовуючи свою біографію, І. Севера з цього приводу зазначив: «Мені здається, що я до пояса в густому болоті броджу, і от-от берег» [8, с. 214].



Натурщик, В. Подольський, П. Фліт та І. Самотос (IV курс)



Робота студентів-скульпторів в матеріалі. Аудиторія в корпусі по вул. Дудаєва (колись Лермонтівка)

У повоєнний період багато наших співвітчизників були вивезені до радянських концентраційних таборів, знищені. Ті ж, що залишались і працювали, часто змушені були жити подвійним життям, виконувати замовні теми, зокрема скульптор І. Севера працював над бюстом Сталіна (до слова — так і не закінченого), І. Самотос — будучи студентом третього курсу разом з однокурсниками А. Скибою і А. Флітом, вигравши всеукраїнський конкурс на «Пам'ятник Котику», створили його для м. Шепетівки 1959 р. У звіті партбюро парторганізації ЛДІПДМ за період з 18 листопада 1958 р. до 24 листопада 1959 р. зустрічаємо повідомлення про доповіді на міській науково-студентській конференції. З-поміж виступаючих («Гончарство села Поте лич» В. Гаврилова; «Народна кераміка Полтавської області» Т. Драгана, В. Карася; «Про вітраж» Є. Ковтуна) виступав і І. Самотос, який разом з П. Флітом і А. Скибою доповідали «Про роботу над пам'ятником



І. Самотос та М. Яців під час практики на III курсі у с. Жаб'є (тепер Верховина) із місцевими жителями

піонеру-герою Котику» [4, арк. 108]. Все ж, вони, навчаючи підростаюче покоління, потайки обговорювали з колегами-однодумцями національні питання, творили, як кажуть, «до шухляди»[4].

Власне, в умовах такого ідеологічного контролю розпочинав творчий шлях І. Самотос. Студентом підробляв — в оперному розписував декорації, на Холмі слави за кресленням архітектора Г. Швецько-Вінецького ліпив торшер, вчився розуміти і «читати» роботи давніх майстрів на Личакові [17, с. 152]. У 1959 р. він почав викладати в ЛДІПДМ, а в 1960 р. вперше взяв участь у виставці: Львівській обласній виставці, присвяченій декаді української літератури і мистецтва в Москві, на якій експонувались роботи львівських скульпторів, і серед них «Максим Залізняк» І. Самотоса, «Мрії» О. Пилєва, портрети, створені Д. Крвавичем, І. Якуніним, Я. Чайкою та ін. [11, с. 65].

Від другої половини 1960-х рр. індивідуальний голос образно-пластичного мислення І. Самотоса ставав щораз відчутнішим [12, с. 5]. З-поміж встановлених у містах і селах Львівської, Хмельницької, Кіровоградської областей І. Самотос виконав біля двадцяти станкових робіт, які експонувалися на виставках обласного або республіканського рівнів; розпочав Шевченківську тему (портрети Т. Шевченка 1963, 1964, 1969 рр.), створив портрет І. Котляревського (1967 р.) для музею в м. Миколаєві Львівської області, співзвучний з його ж пам'ятником великому українському письменнику, який було встановлено в 1968 р. в колгоспі ім. І. Котляревського на Яворівщині. На республіканській виставці у Києві 1960 р. схвальну оцінку одержав твір «Студентка» (відомий також як «Портрет дружини»). Окрім звичних ще зі студентських років дерева, глини, гіпсу, опанував штучний і природний камінь, мідь, шамот [13, с. 10].

Разом з однодумцями інших вишів студенти ЛДІПДМ збиралися по різних квартирах, зокрема у І. Самотоса вдома, і «жили» національним життям. Під час навчання (А. Бокотей, В. Одрехівський та Е. Мисько, Д. Довбошинський і В. Патик, І. Чулик — математик з Львівського університету, диригент «Трембіти» В. Пекар) вони це приховували. З повагою І. Самотос згадував викладача Д. Довбошинського, який приймав у нього вступні іспити: «Не багато сьогодні є митців, що так вкладають свої знання і себе у створювані роботи». Продовжив митець: «Так вкладав себе у роботу і Мирон Яців, з яким ми у 1956 р. проходили практику по збору етнографічних матеріалів в Косові і Жаб'є (тепер Верховина). Ми жили в одній хаті. Він був надзвичайно інтелігентним, із сильною національною позицією, вираженою ним як графіком, у власних творах, композиціях. Разом замальовували вироби з металу, дерева, інші предмети побуту гуцул. Мали їх цілі папки, проте нам бракувало часу для замальовок краєвидів. Особливо Мирон любив замальовувати гуцульську ношу. Товаришуючи, були однодумцями. Мирон був на другому курсі, я ж на третьому, але це я вчився у нього багатьох речей. До практики він відносився не як до майбутнього звіту, а як до необхідності для себе, що передалося і мені. У фондах кафедр академічного рисунку і художніх виробів з дерева до сьогодні зберігаються ті замальовки»[5].

«У 1970-х рр. відбулися певні зміни у темах і формах скульптурних праць І. Самотоса, — зазначав І. Голод. — Після «шістдесятих» знову посилився ідеологічний контроль, СРСР святкував 100-річчя від дня народження В.І. Леніна, ювілей перемоги в Другій світовій війні, що суттєво вплинуло на офіційну тематику монументального мистецтва, зокрема скульптури. Скульптор усіляко прагнув обмежитися «політично нейтральними декоративно-парковими фігурними композиціями («На полях», «Пори року», «Земля»), створенням пам'ятних зна-

[4] Зап. 20 серп. 2010 р. в м. Львові від Івана Самотоса.

[5] Зап. 20 серп. 2010 р. в м. Львові від Івана Самотоса.

ків покрай поселень та полеглим фронтовикам, згодом встановлених не лише в Україні, а й у Росії, Молдові» [13, с. 10—11].

І. Самотос у розмовах зі студентами «ставив І. Северу на високу полицю», доводив, що це порядний скульптор. — Відразу донесли в партбюро. І. Самотоса викликали та попереджали, що «загуде» з інституту. Втім, митець продовжив працю в інституті. Припускаємо, що ця історія могла знайти своє продовження, коли дипломні роботи І. Самотоса «М. Залізняк» і «І. Гонта», що стояли у Шевченківському залі університету, з невідомих причин пропали. Пережити цей неприємний випадок допомогла робота.

Саме І. Севера «відшліфував» молодого скульптора І. Самотоса, поставив перед ним завдання не бути «малим Северою», а бути «великим Самотосом», про що засвідчила його дипломна робота. Запам'ятались І. Самотосу і слова вчителя: «У художника завжди як у майстерні, так і в голові. Безпорядок у майстерні — безпорядок в голові». І. Северу не всі розуміли, та й І. Самотос не все розумів з початку: «Ви повинні вчитися читати скульптуру», — говорив він. А коли І. Самотос запитував: «Як?», — казав: «Е! То ви самі маєте знати як, і дійдете того колись». З часом І. Самотос зрозумів, що потрібно вивчати скульптуру різних авторів, напрямків, зіставляти, аналізувати, намагатися зрозуміти, що автор заклав у роботі, і що у творі є такого, що хвилюватиме і запам'ятовуватиметься глядачам[6].

Реалії тогочасного суспільно-політичного життя не заставили себе чекати. З комсомолу І. Самотоса виключили за несплату членських внесків. Не розходилося в грошах, то були копійки, але це стало свідомим нехтуванням митця. Щоразу він обіцяв заплатити з наступної стипендії, але не поспішав. Квиток зберіг до сьогодні. В Комуністичній партії І. Самотос не був. Знаємо, що комсомольським активістам надавали певні переваги, зокрема, квартири, майстерні, платні замовлення. Художники мали по декілька ощадних книжок. І. Самотос їх не мав. Йому продовжували замовляти садово-паркові фігурні композиції, в'їзди в місто (аллегорична фігура «Врожай») і т. ін. Квартиру придбав самотужки, «заплативши» господарю, де винаймав помешкання (вул. Джерельна). Коли народилася донька, то дружину з дитиною



Викладач Д. Довбошинський приймає вступні іспити в абітурієнтів серед яких І. Самотос (малює поза Д. Довбошинським)

І. Самотос відправив до бабці, доки не отримав іншої квартири. З часом від Спілки художників отримав квартиру по вулиці Тернопільській, але свою віддав Спілці. Тоді аналогічним шляхом отримав трьохкімнатну квартиру по вул. Личаківській, однак не безкоштовно: коли не стало одного із заступників голови обласної ради, його друзі замовили І. Самотосу пам'ятник на Личаківському цвинтарі[7].

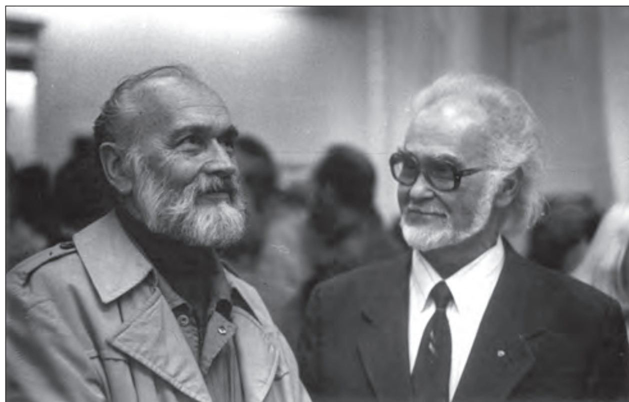
З творчою майстернею І. Самотосу допоміг дядько В. Сколоздра, — голова Спілки художників, лауреат Сталінської премії за пам'ятник Довбушу у співавторстві з М. Рябініним (у мармурі). Передав йому свою майстерню, за яку також треба було заплатити. Запам'ятались І. Самотосу його слова: «Живопис, скульптура і графіка — це протилежні домінанти, розміщені на площині і являють від себе протилежні концепції вишуканої диспропорції». В 1970 р. І. Самотос почав будувати теперішню майстерню, яку удосконалює дотепер[8].

У 1970-х — на початку 1980-х рр. з'явилися зміни патріотичного характеру, які не сподобалися владі. Викладач живопису в ЛДІПДМ В. Любчик зазначав: «Студенты у нас становятся все смелее» [3, арк. 20]. Критикують та закидають антирадянське звучання і викладачам, і студентам. Яскраво змальовано один новорічний «жарт» у студентській газеті інституту. — На малюнку зображена хатинка на курячих ніжках, на ній ініціали — ЛДІПДМ. Під малюнком напис — «Искусство там на курьих ножках стоит без окон, без дверей». Компартійна

[6] Зап. 20 серп. 2010 р. в м. Львові від Івана Самотоса.

[7] Зап. 20 серп. 2010 р. в м. Львові від Івана Самотоса.

[8] Зап. 20 серп. 2010 р. в м. Львові від Івана Самотоса.



Д. Довбошинський та І. Самотос

влада прокоментувала це наступним чином. Викликані на бесіду у відділ науки і культури обкому партії викладачі кафедр живопису і рисунку спочатку зайняли неправильну позицію, будь-якими засобами намагаючись виправдати формалістичні роботи студентів, і себе як безпосередніх керівників студентів. Інститут продовжує жити так, ніби-то не було такого значного для працівників мистецтва документа як статті М. Хрущова «За тісний зв'язок літератури і мистецтва з життям народу» [15, с. 374].

Тоді ж, у 1970-х рр., І. Самотосу та І. Чулику (викладач університету ім. І. Франка) потрапили матеріали І. Дзюби «Інтернаціоналізм чи русифікація?» (1965 р.), про що донесли. Їх викликали в КДБ по вул. Миру чотири рази. Пригадує, як молоді слідчі у темно-синій (гранатовій) чи темно-коричневій формі, мабуть, призначеній для допитів (1—2 год.) періодично змінювались, повторюючи одні і ті ж запитання. Це виснажувало і насторожувало. Друзів врятувала попередня зустріч (біля 10 хв.) в парку ім. І. Франка, де вони домовилися, як поводитись і що говорити. Очевидно це спрацювало, бо викликали їх окремо[9]. І. Самотос продовжує: «Коли нас з товаришем І. Чуликом звинуватили у розповсюдженні забороненої літератури (докази були усні), ми дізналися, хто доніс та провідали його. Прізвище не називатиму. Зайшли ми в одне підвальне приміщення по вулиці Драгоманова. І. Чулик забрав потрібні нам видання, ще й по пиці дав». Згодом в І. Чулика був обшук, але нічого не знайшли. Звалили все на доносчика [14].

За СРСР в І. Самотоса не було нагород. За кордон пустили у складі делегації по обміну митців в Польщу (Краків) в кінці 1980-х років. У 1989 р. митцю присвоїли звання доцента. Згодом І. Самотос проїздив всю Європу. Отримав замовлення з Парижа — пам'ятник борцям за волю України (біля Парижа в містечку Везін-Шалет, 1995 р.) [14].

На злам 1980—1990-х рр. припадає початок сучасного періоду творчості І. Самотоса. Митець створив понад тридцять пам'ятників, зокрема С. Бандері в Стрию (1992 р.), В. Чорноволу у Львові (2002 р.) та багато інших [13, с. 13]. В 1990 р. І. Самотос очолив осередок Народного Руху у Львівській академії мистецтв. Згодом очолював Лігу творчої інтелігенції Львівщини та ін. 21 січня 1990 р. (у день 71-річчя Злуки УНР і ЗУНР), І. Самотос разом з Е. Миськом брали участь у «Живому ланцюзі», коли близько трьох мільйонів людей взялися за руки і з'єднали Львів та Київ. «Ми познайомились з Е. Миськом, — додав І. Самотос — в 1949 р., коли я був студентом другого курсу училища, а він четвертого. Цікавою була наша зустріч. Е. Мисько робив у камені античну голову, а його слова, неначе життєве кредо, запам'ятались дотепер: «Що, подобається? Я знаю що роблю! То так має бути завжди!». Він був патріотом державності України, що наклало великий відбиток на життєдіяльність інституту 1990-х рр».

Щодо методики викладання І. Самотоса, то вона ґрунтується на поглядах, які почали формуватись ще тоді, коли він був студентом повоєнного інституту. Він вважає, що найголовніше для студентів — це розвинуте образне мислення, зорова пам'ять, фантазія та уява — кити, на яких можна виховати митця. Потрібно більше оглядати твори мистецтва, бо це зменшує ризик попасти під якийсь вплив і збільшує можливість сформувати своє «я» чи новий стиль, а, можливо, і по-новому подивитись на різні епохи. Потрібно більше бачити живопис, графіку, скульптуру, театр; більше читати; слухати музику, щоб розвивати уяву. Однак, під час виконання скульптурних робіт І. Самотос забороняє музику, бо переконаний, що вона має звучати у душі і серці. І. Самотоса вчили: «Мислити з олівцем». Цей складний процес митець намагається передати студентам, бо так можна працювати і не в майстерні. Емоції — це немов струни дотику, немов інструмент, що реагує на все. Вчить уявити кулю в просторі і в розрізі обидва предмети. В уяві мають складатись комбінації нескладних предметів. Так попрацювати з якоюсь

[9] Зап. 20 серп. 2010 р. в м. Львові від Івана Самотоса.

фігурою, потім з двома, і навіть з більшою кількістю фігур, і все це в пам'яті, в просторі. Погоджується з Д. Крвавичем: «Якщо хочеш щось студента навчити, то роби це так, наче він нічого не знає». Не потрібно допомагати бездарі, такий проб'ється сам. Потрібно допомогти талановитій і старанній людині. І. Самотос розуміє, що нині, на жаль, бере верх нахабство, а людям потрібні, в основному, гроші[10].

Р. Яців переконаний, що у діапазоні формально-образних засобів станкові портрети авторства І. Самотоса зближуються з його ж портретними рішеннями у монументальних роботах 1990—2000-х років. Найбільш значимі з них — пам'ятник жертвам НКВД у Замарстинівській тюрмі м. Львова, полковнику О. Гасину (псевдо «Лицар»), членам УВО В. Біласу, Д. Данилишину, Ю. Березинському, В. Старику [12, с. 7]. Портрети митець не робить з натури, бо вважає, що тоді це звичайна копія. Він віддає перевагу методу живого спілкування: яке фіксує характерні тільки їй риси характеру, погляди чи рухи. Задіюючи власну зорову пам'ять та характерні ознаки, які виносив у пам'яті і відшліфував в уяві, — бачить перед собою вже сформований образ, і тільки тоді приступає до роботи над портретом. Справжній мистецький твір має хвилювати і бути зрозумілим глядачеві, тоді це справжнє мистецтво! До прикладу, зосереджений і спрямований у далечінь погляд, що, без перебільшення, випереджає час і події, побачив та зафіксував І. Самотос у скульптурному матеріалі у фігурі відомого мистецтвознавця Р. Яціва — проректора ЛНАМ з наукової роботи, присутність якого на заходах мистецького Львова (відкриття виставок, презентацій і інших) підкреслює їх актуальність та вартісність. Погляд влучно передає сутність науковця, чим засвідчує високу майстерність майстра. Це той випадок, коли всі дивляться, а бачать лише художники [14].

На ціннісній лінії життя в перспективі історії — постаті Т. Шевченка, гетьманів І. Мазепи та І. Виговського, Ф. Пінзеля, С. Бандери, В. Чорновола, М. Колесси, сучасників Б. Возницького, А. Бокотея, З. Кецала, І. Вакарчука, Я. Дашкевича, Р. Горака, С. Максимчука, І. Гречка, Л. Різника, В. Пилип'юка... — лише фрагментарний зріз багатоелементних духовно-смислових зв'язків І. Самотоса з Часом і вектором Національної Історії [12, с. 7].



Участь І. Самотоса та Е. Миська 21 січня 1990 року (день 71-річчя Злуки УНР і ЗУНР) у «Живому ланцюзі» (Львів)

Сучасні проекти та працьовитість відомого скульптора продовжують дивувати своїм масштабом. Третій президент України Віктор Ющенко, відвідуючи ЛНАМ, відзначив: «В ЛНАМ я був з нагоди проекту з робочою назвою, яка ще розглядається громадською радою «Правда рятує від смерті» (біблейська цитата у перекладі П. Куліша). Йдеться про Биківню — найбільший український цвинтар, де лежить близько 120 тис. знищених українців. Сподіваюсь, що 27 листопада 2011 року буде днем, коли ми вшануємо пам'ять жертв голодних мурів, політичних репресій Биківні належною музифікацією. Я хотів би, щоб, з одного боку, це був молодіжний проект — як молодь відноситься до теми пам'яті, а з другого — щоб долучилися відомі досвідчені митці, такі як І. Самотос. Щоб одні і другі змогли закарбувати своє ім'я в загальнонаціональний проект. Те, що я побачив в художній академії у Львові, мені нагадує гарний світлий храм. Бажаю керівнику проекту, цьому вражаючому скульптору І. Самотосу, керівництву академії, педагогам і студентам: «Так тримати!»[11].

1. ДАЛО. — Ф. Р. 1341. — Оп. 1. — Спр. 12. — 23 арк.

[10] Зап. 20 серп. 2010 р. в м. Львові від Івана Самотоса.

[11] Зап. 30.06.2011 р. у Львові (палац Потоцьких) від президента України В. Ющенка.

2. ДАЛО. — Ф. П. 1858. — Оп. 1. — Спр. 21. — 111 арк.
3. ДАЛО. — Ф. П. 1838. — Оп. 1. — Спр. 29. — 48 арк.
4. ДАЛО. — Ф. П. 1838. — Оп. 1. — Спр. 39. — 141 арк.
5. *Бадяк В*. Фундатори. Львівська національна академія мистецтв: 1946—1953 рр. / Володимир Бадяк. — Львів : ЛНАМ, 2007.
6. *Бадяк В*. Тоталітаризм і творчий процес. Збірник науково-популярних праць / Володимир Бадяк. — Львів : ЛНАМ, 2010.
7. *Голубець О*. Між свободою і тоталітаризмом : мистецьке середовище Львова другої половини ХХ століття / Орест Голубець. — Львів : Академічний експрес, 2001.
8. *Горинь Б*. У пошуках берега / Богдан Горинь. — Львів, 1995.
9. *Гуторов И*. Эпизоды жизни в утопии и обмане / Иван Гуторов. — Львов : Вільна Україна, 1998.
10. До 500-х роковин з дня народження Леонардо да Вінчі // Літературна газета. — К., 1952. — № 11 (468). — 13 берез.
11. *Запаско Я*. Мистецтво оновленого краю / Яким Запаско, Володимир Овсійчук, Олег Чарновський та ін. — К. : Мистецтво, 1979.
12. Іван Самотос. Портрети. Альбом / упоряд. Роман Яців. — Львів : Простір-М., 2008.
13. Іван Самотос. Скульптура. Альбом / автор і упоряд. тексту І.В. Голод. — Львів : Львівська національна академія мистецтв, 2005.
14. *Ігнатенко О*. Іван Самотос: «Від 1948 року і досі ходжу одними й тими ж стежками…» / Ольга Ігнатенко // Високий замок : Леополіс : додаток до газети (Львів). — 2010. — 14 жовт.
15. Культурне життя в Україні. Західні землі / упоряд. Тамара Галайчак, Олександр Луцький, Юрій Сливка та ін. — Т. 2. — Львів : НАНУ ; Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича, 1996.
16. Про пізнавальну і виховну роль реалістичного мистецтва // Жовтень. — 1955. — № 6 (червень). — С. 96.
17. *Стефак В*. Життя мов течія Дністра. Іванові Самотосу — 75! / В. Стефак // Дзвін. — 2008. — № 8. — С. 152.
18. *Шмагало Р*. Словник митців-педагогів України та з України у світі (1850—1950-ті рр.) / Ростислав Шмагало. — Львів : Українські технології, 2002.
19. *Яців Р*. Образотворче мистецтво 1944—1953 рр. / Роман Яців // Історія Львова / редколегія Я. Ісаєвич, М. Литвин, Ф. Стеблій. — Т. 3. — Львів : Центр Європи, 2007. — 575 с.

Olha Ihnatenko

ON THE IMPACT OF ARTISTIC SPHERE IN POST-WAR LVIV UPON FORMATION OF CONTEMPORARY CREATIVENESS BY IVAN SAMOTOS, A SCULPTOR

In the article have been considered same problems as for an artist's creative adaptation under conditions of political totalitarianism in the Ukrainian SSR at 1950s to 1980s. The publication is based upon some reminiscences by Ivan Samotos, known Lviv sculptor, people's artist of Ukraine, as well as certain archival documents from the fund No 1838 of Communist party unit at the Lviv institute of the applied and decorative art (LDIPDM, now Lviv National academy of Arts (LNAM) as protocols, resolutions, decisions by party bureau approved by open and closed party meetings from 1947 to 1981, i.e. the stack of data that had been under care of party archive of Communist party Oblast Committee . Until now the mentioned documents have not been entered in a scientific circulation. Letters, information, reports of powering structures; the post-war and modern press have also been used.

Keywords: sculptor, Ivan Samotos, culture, post-war art, institute, activists of culture, party organization of LDIPDM.

Ольга Игнатенко

ВЛИЯНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СФЕРЫ ПОСЛЕВОЕННОГО ЛЬВОВА НА ФОРМИРОВАНИЕ СОВРЕМЕННОГО ТВОРЧЕСТВА СКУЛЬПТОРА ИВАНА САМОТОСА.

Рассматривается проблема творческой адаптации художника в обстоятельствах политического тоталитаризма в УССР в 1950—1980-х гг. Основой публикации являются воспоминания известного львовского скульптора, народного художника Украины Ивана Самотоса, и архивные документы фонда № 1838 партийной организации Львовского института прикладного и декоративного искусства (ЛДИПДМ, в настоящее время Львовская Национальная академия искусств (ЛНАМ): протоколы, резолюции, постановления партбюро, открытых и закрытых заседаний партсобраний от 1947 до 1981 года), переданные партийному архиву Львовского ОК КП Украины. Указанные документы впервые вводятся в научное обращение. Использованы также письма, информации, сообщения властных структур; послевоенная и современная пресса.

Ключевые слова: скульптор, Иван Самотос, культура послевоенного искусства, институт, культурные деятели, партийная организация ЛДИПДМ.



Наталія ІВАНИШИН

ЕВОЛЮЦІЯ ФОРМАЛЬНО-ОБРАЗНОЇ МОВИ ЛЬВІВСЬКОЇ ГРАФІКИ ПЕРІОДУ МОДЕРНІЗМУ

У статті розглядається питання шляхів розвитку мистецтва графіки у Львові в першій третині XX ст. Звертається увага на джерела модернізму в тогочасному українському мистецтві, способи міжкультурної комунікації, адаптації найбільш значимих універсальних мистецьких стилів і напрямків (серед них — символізм, експресіонізм, футуризм, конструктивізм), які стикувалися з питомо національними стильовими ідеями (т. зв. неостилями — неовізантизм, необароко, неопримітивізм). Наголошується на деяких локально-специфічних рисах львівської графіки зрілого і пізнього модернізму, виявлених в стильовому конгломераті Ар Деко.

Ключові слова: образотворче мистецтво, графіка, модернізм, символізм, експресіонізм, неовізантинізм, Ар Деко, формально-образна мова, етнокультурна традиція, естамп.

Період другої пол. XIX — поч. XX ст. пройшов під знаком великих світоглядних перемін в загальноєвропейській філософсько-естетичній думці та мистецтві. Цей час позначений інтенсивними пошуками та генеруванням нових ідей, концепцій, покликаних трансформувати тогочасні світоглядні моделі. Естетика нового мистецтва стала одним з дієвих засобів у переорієнтації усталеного світобачення, дала поштовх до революційного перевороту у художній свідомості. Мистецькі шукання сприяли також і збагаченню мистецької палітри, художнього мислення, еволюції образно-пластичної системи.

В кінці XIX ст. на європейській мистецькій авансцені посилюється нова естетична парадигма — модернізм, яка стає домінуючою культурно-мистецькою доктриною упродовж кількох наступних десятиліть. Ідеї модернізму, з його пропагуванням «нового», «сучасного» світосприйняття (на противагу тодішньому, еклектичному), поширилися на всі сфери знань — модерністичні теорії розвивали філософія і соціологія, історія і естетика, психологія і літературознавство та ін. Модернізм виник як своєрідна реакція на кризу європейської культури, як певна альтернатива «старому» класичному (академічному) мистецтву, в образотворчості він проявився в особливій формі, породивши багато стильових відгалужень, які динамічно змінювали один одного (серед них — символізм, кубізм, футуризм, експресіонізм, абстракціонізм, супрематизм, конструктивізм, сюрреалізм та ін.). Поява цього широкого стильового річища пояснюється також зміною позицій і функцій мистецтва в суспільстві, а також трансформацією існуючої дійсності і способами її осмислення та втілення.

Художньо-естетичні явища, які відображали дух цієї нової епохи, в Україні адаптувалися на національному ґрунті, значною мірою підсилюючись національно-культурним піднесенням поч. XX ст. та державотворчими потугами 1910-х рр. У зв'язку з цим процеси в тогочасному українському образотворчому мистецтві, зокрема у графіці, мали складний характер, і відображали як локальну реакцію на загальні тенденції в європейській художній культурі, так і внутрішні чинники. Специфіка соціально-політичних та історичних обставин, в яких досі перебував український етнос, зумовила ситуацію певної культурної ізоляції (оскільки українська культура носила неофіційний статус периферійно-колоніальної), що тривалий час (фактично усе XIX ст., за окремими винятками) гальмувала розвиток художньо-естетичних процесів на україн-

ських теренах. Це, зокрема, виявилося у запізнілій в часі рецепції світоглядних концепцій європейського модернізму. Проте, попри усі політичні колізії, потрапивши на вже підготовлений український ґрунт на поч. XX ст., новітні художньо-естетичні парадигми одразу були підхоплені і транспоновані вітчизняними художниками. Загальноєвропейські модерністичні ідеї в Україні отримали своєрідні ознаки, що, зокрема, проявилося в неоднозначності, контроверсійності та дуалістичності їх характеру (з одного боку, виявлялися тенденції до новаторства із запереченням т. зв. «класичності», «реалістичності», а з іншого, спостерігається ретроспекція — звернення до національних традицій, до витоків українського мистецтва).

Сприйняття та засвоєння новітніх культурно-естетичних тенденцій на геокультурному просторі України мали неоднакові масштаби, що було наслідком відмінних суспільно-політичних обставин, в яких перебували на той час етнічні українці. Мистецький Львів, що знаходився під владою Австро-Угорщини, був доволі відкритим для модерних віянь, оскільки західноукраїнські митці, за відсутності у Галичині місцевої вищої художньої школи, здобували профільну художню освіту в європейських мистецьких закладах Кракова, Відня, Праги, Мюнхена, Парижа, де мали можливість засвоювати «нову систему відображення навколишнього світу» [11, с. 24]. Новітні тенденції в сфері образотворчого мистецтва набули поширення завдяки процесу інституалізації. Так, у 1895 р. у Львові було ініційоване «Товариство любителів красних мистецтв», дійсними та активними членами якого були найвидатніші митці Галичини, серед яких і такі знані імена, як Ю. Панькевич, О. Кульчицька, Я. Пстрак. Діяльність товариства була досить значною у дифузійних процесах стильової «модернізації» мистецтва Львова, оскільки засобами організації виставок, на яких репрезентувалися твори сучасного світового мистецтва, львівська творча інтелігенція знайомилася з актуальними мистецькими проблемами та новими модерністськими течіями [6, с. 21—22].

Активізації художнього процесу у Львові і популяризації засад модернізму сприяли такі місцеві мистецькі угруповання, як «Товариство для розвою руської штуки», «Товариство прихильників письменства, науки і штуки», літературно-художнє об'єднання «Молода Муза», а також поява львівських часописів «Артистичний вісник», «IRIS», «Liberum Voto», «Літературно-науковий вісник» та ін. На сторінках часописів не лише піднімалися філософсько-естетичні проблеми та питання розвою українського мистецтва, «але й активно впроваджувалися, у вигляді графічного оформлення, його практичні здобутки, втілені низкою митців» [15, с. 131], серед яких уже згадувані Ю. Панькевич, Я. Пстрак, О. Кульчицька та О. Курилас. Своєю творчістю ці митці засвідчили факт творчого переосмислення, інтерпретації естетики європейського модерну, який, зрештою, в симбіозі з національними елементами трансформувався на вітчизняному культурному просторі (ареалі) у т. зв. «український модерн» [3, с. 295]. Але це явище мало свої регіональні відмінності, своєрідність яких полягала, зокрема, у різних джерелах інспірації. Львівські митці черпали натхнення у самобутньому неповторному мистецтві Гуцульщини, «вбачаючи в ньому витоки національного мистецтва» [5, с. 147], митці ж Центральної України зверталися до художніх здобутків українського бароко доби Гетьманщини, творячи свою специфіку модерну.

Живописець, графік-ілюстратор Юліан Панькевич, як один з прогресивних митців свого часу, що розвивали варіант львівської сецесії, в графічних творах вдало синтезував загальноєвропейські модерністичні принципи з національними елементами, використовуючи саме гуцульські мотиви [6, с. 37—38]. Однією з видатних робіт Ю. Панькевича у сфері книжкового оформлення була антологія української лірики «Акорди» (1903 р.), в якій художник і виявив весь хист інтерпретатора нових, сучасних ідей, вирішуючи орнаментальні елементи, кінцівки книги у вигляді різноманітних українських мотивів — сцени народного (гуцульського, галицького) побуту, елементи національного ландшафту, і навпаки, надаючи ініціалам умовної (стилізованої) форми, що відповідало стилю сецесії. У творчому арсеналі художника — ілюстрації до збірок творів І. Франка, С. Руданського, В. Гнатюка тощо [9].

Плідно працював в царині книжково-журнальної ілюстрації Осип Курилас. На початку творчого шляху митець позиціонував себе перш за все як живописець (робота в сфері ілюстрації була лише як один із способів заробітку). Проте перебування О. Куриласа на австро-російському фронті у складі Пресового відділу Українських Січових Стрільців, де художник здійснював оформлення військових агітаційних видань та в польових умовах багато малював з натури, створю-

вав сценки з народного життя, внесло суттєві корективи у його погляди на своєрідність та виняткову особливість графічного мистецтва. Відтоді митець велику увагу приділяє створенню рисунків з натури («Пралі», «Попала коса на камінь») та, особливо, оформленню книжкової, зокрема дитячої літератури. Серед найкращих творів книжкової графіки О. Куриласа є ілюстрації до збірки новел В. Стефаника «Кленові листки», а також виконані у співавторстві з видатними митцями — О. Кульчицькою, О. Новаківським, ілюстрації до шкільного підручника українських дітей «Перша книжечка». Заслуга О. Куриласа, як відзначив Микола Батіг, полягала в тому, що він «вивів ілюстрацію з вузьких рамок літературної інформації до широких мистецьких узагальнень, повнокровності художніх образів, які пов'язували ілюстровану книжку з реальною навколишньою дійсністю, були її живим, актуальним віддзеркаленням» [1, с. 127].

На початку XX ст. у Львові продовжує розвиватися сатирична графіка, що відображала систему поглядів на суспільно-політичне, економічне, культурне життя Львова, і яка під впливом модернізму та змін світогляду еволюціонує. Метаморфози, що відбувалися в образній та художньо-технічній системі графічного мистецтва загалом (заміна об'ємно-просторового рисунка на площинний та лінійний), не могли не позначитися і на жанрі карикатури. В цей час у Львові виходять в світ такі сатирично-гумористичні журнали як «Комар», «Страхопуд», «Зеркало», «Жало» та ін. [12]. Серед них найбільший успіх і популярність поміж читачів здобув журнал «Комар», завдяки своєму ідейному спрямуванню, актуальності порушуваних проблем, гостроті критичних публікацій, архітектоніці, стилю.

Серед митців, які активно працювали на цій ниві, були Я. Пстрак, Я. Струхманчук. Їхні карикатури відзначаються оригінальністю задумів та рішень, високим художнім рівнем, в них автори з усією силою образотворчого мистецтва намагалися охопити всі сфери життя Львова, торкнутися проблем українства. Розробляючи композиції у жанрі політичної сатири, вони створювали колоритні образи як бідних селян — поборників інтересів трудового народу, так і заможних панів (напр. Я. Струхманчук «Селяни-бідняки б'ють панського агітатора»). Крім роботи в гумористично-сатиричних журналах, ці художники виконували також портрети, вітальні художні листівки (Я. Пстрак), ілюстрації до літературних творів (Я. Пстрак створив ілюстрації до повістей Миколи Гоголя, Івана Франка, читанки Антона Крушельницького та ін., Я. Струхманчук проілюстрував твори Івана Франка, Івана Карпенка-Карого, Пантелеймона Куліша та ін.) [4, с. 286—287].

Після Першої світової війни діапазон формально-образних ідей львівської графіки суттєво збагачується, перш за усе, під посиленням більш радикальних тенденцій мистецтва модернізму. Широкий конгломерат художніх напрямів та течій (в тому числі авангардних, з-поміж яких найбільше проявилися футуризм, кубофутуризм, супрематизм, конструктивізм), поступово відтісняв ще «живучі», старі реалістичні художні принципи.

Але саме на симбіозі двох світоглядних систем — символізму та реалізму викристалізувався самобутній творчий метод однієї з найяскравіших представників львівської сецесії — О. Кульчицької [14, с. 101]. Інспіруючи українські етнокультурні традиції та засвоюючи ідеї новітніх модерністичних віянь, пропускаючи їх через внутрішню есенцію своєї унікальної мистецької натури, О. Кульчицька залишила для нащадків неоціненну художню спадщину, передовсім спадщину графічну.

Після навчання у Віденській художньо-промисловій школі (1903—1908 рр.) художниця дебютувала у виставці «Товариства приятелів мистецтва» у Львові з своїми першими графічними творами, які приносять художниці успіх та визнання. О. Кульчицька зробила великий внесок у розвиток графічного мистецтва Львова: її заслугою було повернення у львівське мистецтво граверної справи, що тривалий час перебувала в стані занепаду. Відродивши граверство, О. Кульчицька привнесла свої інноваційні ознаки, ідейно-творчі принципи, вона, фактично, творила нову естетику мистецтва, розширюючи у графіці тематичний та технічний репертуар, збагачуючи художню форму та зміст [4, с. 291].

Властива О. Кульчицькій життєва пасіонарність спрямовувалася на активну творчу діяльність у різних сферах мистецтва, вона повною мірою розкрила себе як графік та живописець, а також реалізовувала свої творчі візії у царині декоративно-ужиткового мистецтва (текстиль, кераміка, метал, меблярство, ювелірна справа тощо). У творах О. Кульчицької яскраво виражена самобутність львівської сецесії, що становить об'єднуючий, зв'язуючий елемент усього творчого доробку художниці. Домінантою пластичної мови її гра-

фіки є лінія та пляма, а образної системи — символізм, якими послуговувалася художниця і через які виявлялися її високі гуманістичні ідеї, оформлювалися найрізноманітніші художні образи. Тематика її творів носить широкоспектральний характер. У своїх творах О. Кульчицька апелює до таких екзистенційних категорій як «мить» та «вічність», досліджує та розкриває в образах та формах квінтесенцію цих полярних за своєю природою філософій [14, с. 102]. І як результат творчих пошуків відбувалося збагачення тематичної палітри.

Як графік О. Кульчицька працювала в техніці естампу, офорта, ліногравюри, акватинти, літографії та ін. Створюючи роботи в цих та інших техніках вона поноваторськи підходила до їхнього вирішення, іноді (здебільшого в естампах) нехтуючи (спрощуючи) художніми засобами задля більш оптимального задіювання всіх елементів пластичної мови («Акація», «Хмари»), в іншому випадку (зокрема, в офорті «Жертва Світовидові») — акцентуючи на виявленні унікальних особливостей техніки [6, с. 42]. Непересічний талант О. Кульчицької проявився і в жанрі книжкової графіки (ілюстрації до окремих творів В. Стефаника, І. Франка, М. Коцюбинського), в мистецтві екслібриса. Уся її графіка просякнута найвищими ідеями — краси та гармонії, які, загалом, проголошувала сецесія, і де символізм став невід'ємним засобом вираження.

Через символізм до неовізантинізму пролягав звивистий шлях у мистецтві Михайла Бойчука, художника, творчість якого стала зразком для наслідування не одного покоління українських митців. Ранній етап творчості М. Бойчука тісно пов'язаний зі Львовом, де цей художник активно долучався до розвитку львівської сецесійної графіки, працюючи в різних її галузях — книжкової графіки, гравюри, начерку та рисунку олівцем. Творчі пошуки та світогляд М. Бойчука формувалися під дією різних чинників — зазнаючи впливу нових модерністичних течій, звертаючись до витоків національного мистецтва (орієнтація на мистецтво Київської Русі), до філософських постулатів Г. Сковороди та, нарешті, глибоко переосмислюючи високі зразки візантійського мистецтва. Всі зазначені джерела інспірацій визначали сюжетно-тематичний вектор творів митця та впливали на пошуки оптимальних засобів вираження. В результаті, у 1907—1910-х рр. у Парижі М. Бойчук стає на шлях формування нового стилю «неовізантинізм», створивши там «школу візантійського мистецтва» [13, с. 9]. У Львові нова методологічно-творча платформа М. Бойчука знаходить своїх послідовників (М. Федюк, М. Осінчук). У 1924 р. М. Бойчук переїжджає до Києва, де стає професором новоствореної Української академії мистецтв, і саме там, у Києві, його ідеї знаходять сприятливий ґрунт і оформляються згодом в т. зв. школу «бойчукістів» [6, с. 43].

У 1920-х рр. у мистецтві Львова розширюється поле авангардистських течій, на якому зіставляються неопримітивізм, футуризм, експресіонізм, сюрреалізм та інші провідні тогочасні стилі. Великою подією у культурному житті Львова стала поява нового навчального закладу — мистецької школи Олекси Новаківського, а згодом і мистецького об'єднання нового типу — Гуртка діячів українського мистецтва (ГДУМ), засновниками якого стали деякі місцеві художники та колишні наддніпрянці, які емігрували до Галичини [10, с. 71—73]. Деякі з емігрантів — Р. Лісовський, П. Ковжун, П.І. Холодний, як чільні представники ГДУМ, розпочавши свою творчу практику у Львові, наповнили графічне мистецтво новими конструктивними ідеями, естетичними інтенціями, і навпаки — інтегрували нові для них ідеї та концепції у свою творчість. Засновник власної мистецької школи О. Новаківський заохочував до обміну професійним досвідом представників двох графічних шкіл — львівської та київської (випускників Української академії мистецтв). Результатом такого творчого «діалогу» стала організація виставок, видавничої справи [10, с. 74].

У видавничій сфері показовою є діяльність Роберта Лісовського (учня Г. Нарбута). Для його творів, які справили чималий вплив на розвиток львівської графіки, симптоматичним є поєднання рис експресіонізму з традиційними національно-романтичними мотивами, що стало основою індивідуальної художньої манери митця. В книжковій графіці ці формально-мистецькі характеристики проявилися в високій ступені декоративності, що перегукується зі стилем Ар Деко, у стилізованості рослинних та геометричних елементів, симетричності графічної тектоніки тощо. Нові естетичні та формальні ідеї, привнесені художником, які формувалися в лоні УАМ та викристалізовувалися у майстерні Г. Нарбута, лягли на придатний місцевий культурний ґрунт, суттєво збагативши мистецьке оформлення львівської книжки [8].

Яскравою постаттю в культурному житті Львова 1920—1930-х рр. був Павло Ковжун. Його діяль-

ність охоплює широке поле мистецьких зацікавлень — малярство, сценографія, графіка (прикладна, книжкова), історія і теорія мистецтва. П. Ковжун, як відданий послідовник школи Г. Нарбута, творчо зіставляє її формальні досягнення (зокрема, неостильові ідеї), комбінуючи з власними художньо-стилістичними пошуками. Працюючи в сфері книжково-журнальної графіки, в межах тогочасних формальних домінант конструктивізму, футуризму, примітивізму тощо, П. Ковжун творить власну естетику графічного мистецтва, в основі якої лежить індивідуальна образно-пластична мова художника, позначена використанням художніх принципів необароко і футуризму. Створюючи екслібриси П. Ковжун креативно експериментує в цьому жанрі з іншими стилістичними напрямами — футуризмом, кубізмом, Ар Деко [7].

П. Ковжун як один з ініціаторів створення об'єднання Асоціації незалежних українських митців та багаторічний її лідер, свої зусилля спрямовував також на піднесення українського мистецтва до світового рівня. Представники АНУМ з метою популяризації українського мистецтва провадили активну виставкову і видавничу діяльність, кооперуючись з низкою українських мистецьких центрів у країнах Європи.

АНУМ була не єдиним об'єднанням художників тогочасного Львова. З 1929 р. появляється нове мистецьке угруповання «Artes» (проіснувало до 1934 р.), 1932 р. створюється Львівський професійний союз артистів-пластиків, де об'єдналися митці різних напрямів. 1933 р. група учнів О. Новаківського організовує товариство РУБ, а в 1934 р. Л. Тирович створює Спілку львівських графіків. Одним із завдань цих товариств була організація колективних та приватних виставок, на яких дедалі активніше зіставлялися різні погляди митців на проблематику тогочасного образотворчого мистецтва [10, с. 104—105].

У 1920—1930 рр. Галичина досі не мала вищого мистецько-освітнього закладу, тому з метою підвищення свого професійного рівня львівські митці були змушені їхати за кордон. Одним з провідних вищих художніх закладів, де здобували освіту львівські графіки, залишалася Краківська академія мистецтв. В цей час тут навчаються такі визнані майстри графіки як Л. Левицький, М. Федюк, М. Осінчук. Інші митці вступали до мистецьких закладів інших великих культурно-мистецьких центрів, зокрема, О. Шатківський, Н. Хасевич, П. Холодний (син) — до Варшавської академії мистецтв. У 1920—1930-х рр. чимало художників, серед них і графіків Львова, стали студентами академічних художніх закладів Відня, Берліна, Парижа, Чехії. Окремі художники після навчання закордоном залишалися там працювати, або згодом переїжджали в певні еміграційні центри Європи, реалізуючи себе як митці та педагоги. Серед таких відзначимо О. Шатківського, Р. Лісовського, Л. Ґеца, М. Бутовича, Н. Хасевича, П. Холодного (молодшого), С. Гординського, творчість яких допомагала творити самобутній та синкретичний образ львівської графіки. Серед найвидатніших репрезентантів львівської графіки 1920—1930-х рр., які працювали в межах львівського геокультурного ареалу, варто виокремити М. Осінчука, М. Федюка, П. Холодного, О. Сорохтея, Я. Музику, С. Гебус-Баранецьку, Ю. Кратохвилю-Відимську, Л. Ґеца, С. Гординського, Е. Козака, Я. Гніздовського [10, с. 75].

На цьому історичному етапі особливо активною була діяльність С. Гординського. Світоглядні засади художника відповідали тогочасним рушійним ідеям образотворчого мистецтва, які, безумовно, творчо переосмислювалися, відповідно до власних ціннісних пріоритетів митця, та згодом трансформувалися в нову якість. Одними із визначальних орієнтирів у його творчих пошуках, зокрема у становленні авторських образно-формальних візій, були, з одного боку, досвід західноєвропейських авангардних течій, з іншого, досягнення митців-авангардистів радянської України та представників російського конструктивізму. Його ідейні орієнтації зазнавали еволюції як у тематичному репертуарі (рух від соціально-романтичних ідей пролетарської культури, національно-патріотичних прагнень українського народу до інтерпретацій форм та стилю козацького бароко), так і у засобах формального вислову (площинна геометризація форм, м'яке пластичне моделювання форм з елементами образної мови кубізму, мотиви народної орнаментики) [2]. В координатах таких різних естетичних ідей С. Гординський звертався до різних сфер графічного мистецтва — книжкової графіки, екслібрису, станкової та ужиткової графіки.

В такій багатоскладній еволюції формально-образної мови львівської графіки першої третини XX ст. були вироблені деякі важливі, базові риси локальної школи цього виду образотворчого мистецтва. Багате семантичне підґрунтя естетичних пошуків, сусідство різних етнонаціональних культур в

єдиному просторі мистецького процесу, активні контакти з різними європейськими культурними центрами сприятливо позначились на стійкому високому естетичному рівні графіки Львова як у цей історичний період, так і на перспективу. Цей досвід став вагомим аргументом для митців наступних поколінь, зокрема графіків 1960—1980-х рр., для того, щоб продовжувати відповідну лінію розвитку вже у нових соціокультурних реаліях другої пол. XX ст.

1. *Батіг М.* Осип Курилас — чарівник дитячого світу / Микола Батіг // Жовтень. — 1986. — № 10. — С. 126—129.
2. *Волошин Л.В.* Рання графіка Святослава Гординського 1920—1930 роки / Любов Волошин // Національний музей у Львові ім. А. Шептицького. — Львів : Афіша, 2007. — 188 с.
3. *Голод Ю.* Українське мистецтво пер. тр. XX ст.: модерн, модернізм, авангард (питання термінології та дефініцій у сучасному мистецтвознавстві) / Юлія Голод // Вісник ЛНАМ. — Львів, 2006. — Вип. 17. — С. 293—298.
4. Історія українського мистецтва : у 6 т. — К., 1968. — Т. 4. — Кн. 2.
5. *Кара-Васильєва Т.* Нові підходи до історії українського мистецтва XX сторіччя / Тетяна Кара-Васильєва // МІСТ (мистецтво, історія, сучасність, теорія: Зб. наук. пр. з мистецтвознавства і культурології) / Ін-т проблем сучасного мистецтва АМУ. — К., 2006. — 432 с.
6. *Лагутенко О.* Українська графіка пер. трет. XX ст. / Ольга Лагутенко. — К., 2006. — 240 с.
7. *Мельник І.* Павло Ковжун. Творча спадщина художника: Матеріали. Біобібліографічний довідник (Постнарбутівська плеяда-1) / упоряд. Іван Мельник, Роман Яців. — Львів : Львівська національна академія мистецтв. Науково-дослідний сектор, 2010. — 254 с.
8. *Мельник О.Я.* Книжкова графіка Роберта Лісовського в контексті розвитку українського образотворчого мистецтва XX століття / Оксана Мельник. Автореф. дис. на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. — Львів, 2009.
9. *Нановський Я.Й.* Юліан Панькевич: Нарис про життя і творчість / Ярослав Нановський. — К., 1986. — 80 с.
10. *Ріпко О.* У пошуках страченого минулого: Ретроспектива мистецької культури Львова XX ст. / Олена Ріпко. — Львів : Каменяр, 1996. — 286 с.
11. *Сидоренко В.* Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: Розвиток візуального мистецтва України XX—XXI ст. / Віктор Сидоренко. — К., 2008. — 188 с.
12. *Сніцарчук Л.* Українська сатирично-гумористична преса Галичини 20—30-х рр. XX ст.: історико-функціональний аспект та інтерпретаційні особливості / Лідія Сніцарчук. Автореф. дис. на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук. — К., 2001.
13. *Соколюк Л.* Графіка бойчукістів / Людмила Соколюк. — Харків ; Нью-Йорк : Березіль — вид-во М. Коць, 2002. — 223 с.
14. *Яців Р.* Українське мистецтво XX ст.: ідеї, явища, персоналії / Роман Яців. — Львів, 2006. — 104 с.
15. *Штець О.Я.* На шляху до відродження: українська книжкова графіка початку XX століття [Електронний ресурс] / О.Я. Штець // Вісн. Харк. держ. акад. дизайну і мистец. — 2006. — № 9. — С. 128—134.

Natalia Ivanyshyn

ON EVOLVING OF FORMAL IMAGINATIVE LANGUAGE OF LVIV GRAPHIC ART DURING PERIOD OF MODERNISM

In the article have been considered some problems in development of graphic art at Lviv in the period of 1900 to the mid-1930s. Attention has been paid to sources of Modernist styling in the Ukrainian art of that time as well as to means of intercultural communication and adapting the most significant universal artificial styles and directions (as Symbolism, Expressionism, Futurism, Constructivism) joint with purely national stylistic ideas (so-called neo-styles, as Neo-Byzantine one, Neo-Baroque, New Primitivism etc.). Some local specific features by Lviv graphic art of mature and late Modernism found in stylistic conglomerate of Art Deco have been underlined.

Keywords: fine art, graphic art, Modernism, Symbolism, Expressionism, Neo-Byzantine style, Art Deco, formal imaginative language, ethnical cultural tradition, print

Наталия Иванишин

ЭВОЛЮЦИЯ ФОРМАЛЬНО-ОБРАЗНОГО ЯЗЫКА ЛЬВОВСКОЙ ГРАФИКИ ПЕРИОДА МОДЕРНИЗМА

В статье рассматриваются вопросы путей развития искусства графики во Львове в первой трети XX в. Обращается внимание на источники модернизма в украинском искусстве того времени, способы межкультурной коммуникации, адаптации наиболее значимых универсальных искусственных стилей и направлений (среди них — символизм, экспрессионизм, футуризм, конструктивизм), которые стыковались с чисто национальными стилистическими идеями (т. наз. неостилями — неовизантизмом, необарокко, неопримитивизмом). Акцентируются некоторые локальные специфические черты львовской графики зрелого и позднего модернизма, выявленные в стилистическом конгломерате Ар Деко.

Ключевые слова: изобразительное искусство, графика, модернизм, символизм, экспрессионизм, неовизантизм, Ар Деко, формально-образный язык, этнокультурная традиция, эстамп.



Оксана ЯНОЩАК-ПШИБИЛА

КАХЛІ У КОЛЕКЦІЇ РОДИНИ ФІГОЛІВ

У статті аналізуються художні особливості кахлевих виробів з приватної збірки родини Фіголів. На особливу увагу заслуговує піч, демонтована із смт. Ворохта Надвірнянського р-ну Івано-Франківської обл., яка належить до традиційних гуцульських печей середини XIX ст.

Ключові слова: українські горяни, композиції кахель, міфологічні вірування, сюжети із зображенням церков, дзвонів, хрестів, ликів святих.

У побуті та культурі українців керамічні вироби займали важливе місце. В Україні, зокрема на Прикарпатті, був культ печі як духовного символу родинного затишку, добробуту. Виробництво пічних кахель мало свій історичний розвиток, традиції формотворення, орнаментування.

Перші згадки про зародження та розвиток виробництва кахляних кімнатних печей-грубок на теренах України вже в другій половині XIV ст. зустрічаємо у наукових працях А. Задорожнюка (Кам'янець-Подільський), П. Троневича (Луцьк), О. Годованюка (Острог), Г. Шовкопляс (Київ), В. Гупало, О. Кіндій (Львів) [5; 7; 11; 16]. Починаючи з XV ст. кахлі у конструктивному аспекті набули форм приблизно до сучасних. До XIV ст. виготовляли теракотові кахлі, а з другої половини XVI ст. їх покривали різнокольоровими ангобами, поливами.

Теоретичною основою нашого дослідження стали праці зарубіжних науковців, у яких висвітлено етноґенез кахлярства, проблематику та принципи типології: А. Трусової, Л. Панічевої (Білорусь), С. Масляка (Росія), М. Домбровської (Польща) та ін.

Значний внесок у вивчення традицій Прикарпатського керамічного осередку зробили історики, мистецтвознавці, музейні працівники, художники-керамісти: В. Шухевич, О. Пошивайло, Д. Гоберман, Ю. Лащук, І. Гургула, К. Матейко, О. Нога, О. Кошовий, М. Станкевич, О. Слободян, М. Гринюк, А. Колупаєва, Л. Крачковський, Р. Баран, Л. Ілюк, Л. Березка, Л. Вакуленко та ін.

Важливий внесок у дослідження історії художньої кераміки Гуцульщини зробив Ю.П. Лащук. Науковець звернув увагу на унікальність пічних кахель гуцулів. Мистецтвознавець опирався на наукові доробки І. Гургули та К. Матейко, які простежили локальні особливості розвитку народного мистецтва, а також гончарства зокрема. Юрій Павлович підкреслив, що за технологією, колоритом і формою керамічних виробів є взаємозв'язок між мистецтвом Східних Карпат, Підгір'я, Поділля, а також є спільна ґенеза розвитку косівського кахлярства з коломийським.

У монографії «Українські кахлі XIV — початку XX століть. Історія. Типологія. Іконографія. Ансамблевість» мистецтвознавця Агнії Колупаєвої детально досліджено українські кахлі як самобутнє мистецьке явище в національній культурі, в європейському контексті. Окремо приділено увагу народним кахлям гуцульського регіону XIX — початку XX ст. Проаналізовано художні особливості, техні-



Автор Олекса Бахматюк (?). Фронтон. Глина, ангоб, поливи, формування, ліплення, мальовка 57 х 48,5 х 17 х 65,5 х 56,5 см. Косів, Івано-Франківщина. Середина XIX ст. Колекція родини Фіголів. Фото Оксани Янощак-Пшибили 2012 р.



Автор Олекса Бахматюк (?). Кахля. Глина, ангоб, поливи, формування, ліплення, мальовка 23 х 21 см. Косів, Івано-Франківщина. Середина XIX ст. Колекція родини Фіголів. Фото Оксани Янощак-Пшибили 2012 р.



Автор Олекса Бахматюк (?). Кахля. Глина, ангоб, поливи, формування, ліплення, мальовка 23 х 21 см. Косів, Івано-Франківщина. Середина XIX ст. Колекція родини Фіголів. Фото Оксани Янощак-Пшибили 2012 р.

ки виконання, введено в науковий обіг імена маловідомих майстрів.

Вагомою в аспекті в розвитку гончарства на Прикарпатті, зокрема у с. Пістинь є праця О.О. Слободяна «Пістинська кераміка XIX — першої половини XX століття», видана у Косові 2004 р. Автор розглядає гончарство Пістинського осередку як важливе явище у мистецтві Гуцульщини, висвітлює історичні етапи його розвитку.

Велика збірка народної кераміки Прикарпаття знаходиться у фондах Коломийського Національного музею народного промислу Гуцульщини та Покуття ім. Й. Кобринського (далі КНМНМГП) [9], яка стала основним джерелом нашого дослідження. Також використовувалися матеріали з фондів музею Косівського інституту прикладного та декоративного мистецтва імені В.І. Касіяна (далі КІДПМ), Косівського музею народних промислів Гуцульщини (філіал КМНМГП), музею етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України (м. Львів).

Унікальні літературні джерела, що стосуються творчості прикарпатських митців, знаходяться у приватних збірках колекціонерів: І. Вишиванюка (м. Коломия), М. Струтинського (м. Косів), І. Пелипейка (м. Косів), родини Фіголів (м. Івано-Франківськ) [15].

Мистецтвознавці вважають, що розвиток кахлярського мистецтва на теренах нашої держави впродовж XVI—XVIII ст. відбувався у загальноєвропейському контексті. У виробництві продукції помітні взаємовпливи, зустрічаються елементи запозичення стилістичних особливостей кахель, виготовлених чеськими, польськими та німецькими майстрами [1].

Виготовленням кахель на Гуцульщині займалися гончарі-кахельники. Піч знаходилась біля дверей і займала четверту частину житлового приміщення гуцулів. Розвиток кахлярства у даному етнографічному регіоні датують останньою чвертю XVIII — початком XIX ст. і пов'язують із творчістю відомих майстрів — Івана Баранюка (1806 (?) — 1880) та Олекси Бахматюка (Бахміцького чи Бахмінського) (1820—1882). Вироби кахлярів, яким притаманні традиції жанрових розписів XIX ст. Т. Гоберман умовно розрізняв за походженням, іконографічними ознаками, колоритом.



Автор Олекса Бахматюк (?). Кахля кутова. Глина, ангоб, поливи, формування, ліплення, мальовка 7 х 23 х 3 см. Косів, Івано-Франківщина. Середина XIX ст. Колекція родини Фіголів. Фото Оксани Янощак-Пшибили 2012 р.



Автор Олекса Бахматюк (?). Кахля. Глина, ангоб, поливи, формування, ліплення, мальовка 23 х 21 см. Косів, Івано-Франківщина. Середина XIX ст. Колекція родини Фіголів. Фото Оксани Янощак-Пшибили 2012 р.



Автор Олекса Бахматюк (?). Кахля. Глина, ангоб, поливи, формування, ліплення, мальовка 23 х 21 см. Косів, Івано-Франківщина. Середина XIX ст. Колекція родини Фіголів. Фото Оксани Янощак-Пшибили 2012 р.



Автор Олекса Бахматюк (?). Кахля. Глина, ангоб, поливи, формування, ліплення, мальовка 23 х 21 см. Косів, Івано-Франківщина. Середина XIX ст. Колекція родини Фіголів. Фото Оксани Янощак-Пшибили 2012 р.

Проте, найчастіше кахлі першої половини XIX ст. узагальнюють і відносять до виробів «косівської школи» або «майстра з Косова».

Олекса Бахматюк у декоруванні своїх виробів використовував різноманітну тематику. Автор на площині кахлі сміливо розташовував не тільки орнаментальні, а й сюжетні розписи на релігійну чи побутову теми тощо. Творчий доробок майстра здобув



Автор Олекса Бахматюк (?). Кахля кутова. Глина, ангоб, поливи, формування, ліплення, мальовка 10 х 6 см. Косів, Івано-Франківщина. Середина XIX ст. Колекція родини Фіголів. Фото Оксани Янощак-Пшибили 2012 р.



Автор Олекса Бахматюк (?). Кахля. Глина, ангоб, поливи, формування, ліплення, мальовка 23 х 16 см. Косів, Івано-Франківщина. Середина XIX ст. Колекція родини Фіголів. Фото Оксани Янощак-Пшибили 2012 р.

широкого визнання на етнографічних виставках у Відні (1873), Львові (1877), Коломиї (1880) та за межами України.

На особливу увагу заслуговує піч з приватної збірки родини Фіголів, демонтована із селянського житла смт. Ворохта Надвірнянського р-ну Івано-Франківської обл. У конструктивному аспекті вона належить до традиційних гуцульських печей середини XIX ст. На відміну від давньої української глинобитної печі досліджуваний зразок складається з вертикальної печі та опічка, проте така конструкція не є автентичною (за відсутності багатьох кахель). В комплекті горішній і долішній ряд кахлів замикають карниз («вінклі»), верхній ряд завершується фронтонами-скрижалями.

Власне, з початком XXI ст. — періодом позитивної динаміки у відродженні та розвитку народного мистецтва на теренах Українських Карпат, зокрема на Гуцульщині, відновлюються традиції «бити» піч з глини на дерев'яних брусках, будувати основу, краї якої утворюють опічки, що поділяються, в свою чергу, на очіпок та зачіпок (зразки таких печей знаходяться у колекції КНМНМГП). З основи вибудовують горно — вогневу частина печі з напівкруглим склепінням. Дим з горна потрапляє в комин, який складається з двох-трьох віночків (ярусів) кахель і завершується двома-трьома фронтонами-скрижалями. Важливо, що у досліджуваній печі кутові кахлі двох верхніх ярусів мають зрізані кути — повздовжні виїмки, прикрашені орнаментальними мотивами «смерічка» — характерні для гуцульських печей.

У технологічному аспекті, сформовану кахлю майстер-кахляр поливав «побілкою» — розчиненою у воді білою фаянсовою глиною. Для оздоблення в міру висушеного виробу гончар застосовував технологію ритування — («рисував») шилом, відтворював на площині виробу задуманий малюнок. Опісля кахлі, оздоблені ритованим орнаментом, розмальовували ангобами відповідних кольорів, технікою ріжкування («фляндрованого розпису») по білому тлі.

Характер розпису витриманий у стилі гуцульської оздоби, нанесеної на керамічну площину, заповненою підполивними фарбниками зеленого («зеленню»), де її частина становила луска з перепаленої міді, змішаної з s частинами олова) і жовтого («жовтінню»), для виготовлення якого змішували наполовину червень з оловом) кольорів. Завершальним ета-

пом в технологічного процесу було поливання виробу глазур'ю (поливою), для виготовлення якої у воду додавали олово з дрібно помеленим і розмішаним наполовину дрібним піском. Випалювали у два етапи, перший — теракотовий, з використанням побілки, ритування та ріжкування, і другий — підполивний, із застосуванням фарбників, які є характерною ознакою косівської гончарної школи [3; 4; 7; 8].

На особливу увагу заслуговує декорування кахель. Серед орнаментальних мотивів — рослинні, зооморфні, орнітоморфні, антропоморфні варіанти, архітектурні елементи, різного змісту написи, зокрема дати виготовлення тощо. Присутні зразки з чітко вираженою манерою орнаментування Олекси Бахматюка — пластика ліній, сюжетні зображення тощо. Підтвердженням є зразки подібних пічних кахель з фондів Коломийського національного музею народного мистецтва Гуцульщини та Покуття ім. Й. Кобринського, музею Косівського інституту декоративно-прикладного мистецтва, Косівського музею народного мистецтва Гуцульщини та ін.

Комплект кахлів родини Фіголів є оригінальний за типологією сюжетних сценок. Композиції окремих кахель присвячені міфологічним віруванням українських горян, їх релігійним переконанням, поглядам тощо. Є сюжети із зображенням церков, дзвонів, різного роду хрестів, ликів святих тощо.

Часто хрестовидні мотиви узагальнені — складаються з чотирьох примітивних трикутників (характер грецького хреста), тло яких скрупульозно декороване різного роду сітками «ільчастого письма». Особливе місце посідає образ святого Миколая Чудотворця: в оточенні колон з хрестами, виноградних грон, арки. Святий Миколай Чудотворець завжди був опікуном, вважався оберегом гуцульської родин, до нього зверталися з різними проханнями. Опікунами сімейного щастя були також святі великомучениці Катерина і Варвара.

Вражають глибиною помислів варіанти об'єднання двох кахель одним зображенням. Важливо, що їх єдиний сюжет, який займає всю площину, підкреслює викінчення по краях. Кожний виріб обрамлено «колоском» або «покрайовою фляндрівкою» (розташовані у метричному порядку краплі коричневого ангобу, поверх якого посередині проведено голкою, так що кожна крапля роздвоюється і набуває вигляду колоска). Майстри часто зображали бричку з



Автор Олекса Бахматюк (?). Кахля. Глина, ангоб, поливи, формування, ліплення, мальовка 23 х 21 см. Косів, Івано-Франківщина. Середина XIX ст. Колекція родини Фіголів. Фото Оксани Янощак-Пшибили 2012 р.

кіньми, вершників зі зброєю, військових, гуцула, який танцює із ведмедем тощо. Особливу увагу приділено характерним рисам обличчя, одяговим компонентам: широким шароварам, головним уборам.

Важливо, що майстер передавав рух у піднятих ногах коня, похилених постатях людей тощо. Серед інших сюжетів численні сцени полювання, військового маршу, різного роду жартівливі дійства. Серед улюблених майстром — зображення гуцула із скрипкою, сопілкою.

Часто на площині однієї кахлі поєднано різні орнаментальні елементи: хвилясті, колові лінії, солярні знаки, різної форми розети, хрести тощо. Художньо довершені за композиційним вирішенням мотиви: «дерево життя», «вазон», «шарівка», «трояки», «листки», «дзвони», «кучері», «конюшка», «квіти», «виноград», «смерічка»; видовжені та подвоєні мотиви «кривулька», «капанка», «зубці», «ільчасте письмо», «копитця», «заячі вушка», «покрайова фляндрівка» тощо. Взаєморозташування різних елементів композиції кахель невимушене, гармонійне [11; 12; 13; 14].

Серед зооморфних мотивів унікальні варіанти зображення птахів, ссавців, свійських тварин, лісових звірів тощо. Найбільш поширені і різноманітно інтерпретовані образи зозулі, індика, собаки, коня, барана, ведмедя тощо. Важливо, що зооморфні моти-



Автор Олекса Бахматюк (?). Піч. Глина, ангоб, поливи, формування, ліплення, мальовка. Косів, Івано-Франківщина. Середина XIX ст. Колекція родини Фіголів. Фото Оксани Янощак-Пшибили 2007 р.

ви вишукано стилізовані з характерними ознаками примітивізму і водночас наповнені глибоким емоційно-філософським змістом. Серед композицій присутні символи геральдики, зокрема двоголовий орел, коронований, зі скіпетром.

Важливо зазначити, що жодна кахля, на якій повторюється той самий сюжетний мотив, не подібна на іншу. Постійно присутня інтерпретація, порізному чергується колористичний задум, який притаманний косівській школі кахлярного виробництва. Розташування постатей та орнаментальних мотивів невимушено змінюється, доповнюючи одне одного, створює цілісну структуру гуцульської кахлевої печі. Ця піч є цінним зразком керамічного мистецтва для ретельного дослідження і вивчення.

У процесі аналізу виявлено, що більшість кахель, з яких складається піч, створена майстром Олексою Бахматюком. Важливі висновки Катерини Матейко, що «О. Бахматюк виявив високу майстерність, вміння поєднати в одно ціле різні елементи декорування: ритм, симетрію та композицію — у взаємовідношенні з фоном, контрастом, колоритом. Його складна орнаментика вражає декоративністю, багатством форм і гармонійними традиціями, колоритом...» [17].

1. *Антонович Є.А.* Декоративно-прикладне мистецтво / Є.А.Антонович, Р.В.Захарчук-Чугай, М.Є.Станкевич. — Львів : Світ, 1992. — 272 с.
2. *Баран Р.Р.* Народний дім № 1 / Р.Р. Баран // Коломия — центр гончарства. — Коломия, 1993. — С. 9—14.
3. *Вербицький Л.* Вироби гончарські з Косова / Л. Вербицький // Узори промислу домашніх виробів з глини селян на Русі. — Львів, 1882. — С. 80—88.
4. *Гоберман Д.Н.* Искусство гуцулов / Д.Н. Гоберман — М. : Советский художник, 1980. — 191 с.
5. *Данченко Л.* Народна кераміка Середнього Придніпров'я / Л. Данченко. — С. 42—46; 99—107.
6. *Кара-Васильєва Т.В.* Творці дивосвіту / Т.В. Кара-Васильєва // Поезія глини. — К. : Радянська школа, 1984. — С. 129—144.
7. *Колупаєва А.* Українські кахлі XIV — початку XX століть. Історія. Типологія. Іконографія. Ансамблевість / А. Колупаєва // Інститут народознавства НАН України, 2006. — 384 с.
8. *Колупаєва А.* Гуцульські кахлі: композиції на релігійну тему / А. Колупаєва // Історія Гуцульщини. Т. VI / гол. ред. М. Домашевський. — Львів : Логос, 2001. — С. 446—456.
9. Кранюк О.А. Коломийський музей народного мистецтва Гуцульщини / О.А. Кранюк, К.Г. Каркадім, В.М. Степанко, Р.Р. Баран, Я.Ю. Ткачук, В.Д. Ласійчук, Л.В. Кречковський. — К., 1991. — 208 с. — (Альбом).
10. *Кошовий О.П.* Кераміка / О.П. Кошовий // Етногенез та етнічна історія населення Українських Карпат. Том II. — Львів : Інститут народознавства НАНУ, 2006. — С. 766—788.
11. *Лащук Ю.П.* Українське народне декоративне мистецтво. Гуцульська кераміка / Ю.П. Лащук. Випуск VII. — К. : Державне видавництво літератури з будівництва і архітектури УРСР, 1956. — 82 с.
12. *Лащук Ю.П.* Гуцульська кераміка / Ю.П. Лащук // Українське народне декоративнее мистецтво. Випуск VII. — К. : Державне видавництво літератури з будівництва і архітектури УРСР, 1956. — 82 с.
13. *Лащук Ю.П.* Українські кахлі IX—XIX ст. / Ю.П. Лащук. — Ужгород : Госпрозрахунковий редакційно-видавничий відділ Закарпатського обласного управління по пресі, 1993. — 80 с. : іл.
14. *Лащук Ю.* Сакральні сюжети і мотиви в гончарстві Покуття / Ю. Лащук, І. Лобурак // Українське гончарство. Національний культурологічний щорічник. За рік 1995. — Кн. 3. — Опішне : Українське народознавство, 1996. — С. 276.
15. *Лукань В.Г.* Начерки Михайла Фіголя / В.Г. Лукань. — Івано-Франківськ : Гостинець, 2007. — 120 с.
16. *Ликопа О.* Львівські збирачі кераміки XX — початку XXI століття: деякі аспекти формування приватних

колекцій / О. Ликопа. // Український керамологічний журнал. — 2005. — № 1—4.
17. *Матейко К.І.* Народна кераміка західних областей Української РСР XIX—XX ст. / К.І. Матейко. — К. : Академія наук України РСР, 1959. — С. 3—107.
18. *Матейко К.І.* Фольклорно-побутові сюжети в творчості О. Бахматюка (Матеріали з етнографії та мистецтвознавства) / К.І. Матейко. — К. : Мистецтво, 1976. — С. 91.
19. *Макарова Т.И.* Археология СССР / Т.И. Макарова // Поливная посуда из истории керамического импорта и производства древней Руси. — М. : Наука, 1967. — С. 7—60.
20. *Падалка Я.Л.* Від ремесла до творчості / Я.Л. Падалка // Як стати гончарем. — К. : Час, 1900. — 155 с.
21. *Павлуцький Г.Г.* Історія українського орнаменту / Г.Г. Павлуцький ; передм. Миколи Макаренка. — К., 1927. — 26 с.
22. *Пошивайло О.* Етнографія українського гончарства / О. Пошивайло. — К. : Молодь, 1993. — 408 с.
23. *Селівачов М.Р.* Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія) / М.Р. Селівачов. — К. : Редакція вісника «Ант» ; Ніжин : ТОВ Вид. Аспект-Поліграф, 2005. — XVI, 400 с. : іл.
24. *Слободян О.О.* Пістинська кераміка XIX — першої половини XX століття / О.О. Слободян. — Косів, 2004. — 152 с.
25. Станкевич М.Є. Автентичність мистецтва / М.Є. Станкевич. — Львів, 2004. — 191 с.
26. *Станкевич М.Є.* Естетична концепція народного мистецтва / М.Є. Станкевич // Мистецтвознавство'2006. — С. 9—24.
27. *Станкевич М.Є.* Етнос і культура / М.Є. Станкевич // Народне мистецтво Гуцульщини: генезис, проблеми, перспективи 2003. — № 1. — С. 53—56.
28. *Соломченко О.Г.* Гуцульське народне мистецтво / О.Г. Соломченко // Гуцульська кераміка. — К. : Радянська Україна, 1959. — 59 с.
29. *Станкевич М.Є.* Художня кераміка, скло і метал / М.Є. Станкевич // Антонович Є.А., Захарчук-Чугай Р.В., Станкевич М.Є. Декоративно-прикладне мистецтво. — Львів : Світ, 1992. — С. 119.
30. *Свєнціцька В.* Цей неперевершений Бахматюк / В. Свєнціцька // Жовтень. — 1985. — № 5. — С. 92—106.
31. *Школьна О.В.* До питання термінології пічної кераміки: еволюція вогнищ, печей, камінів, кахляних «кухонь», плит / О.В. Школьна // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. — Харків, 2009. — № 1, 2. — С. 60—62.

Oksana Yanoshchak-Pshybyla

ON STOVE-TILES IN STORES OF FIGOL FAMILY

The article has presented a review of problems as for the artistic stove tile artifacts produced by famous Western Ukrainian craftsmen, gathered by Mykhailo Figol, eminent art scholar and painter stores and kept by scientist's family. Under analytic study have been put the contents of the store, some features of personal creative styles have been defined with definitions of principles used in typological division of objects.

Keywords: stove tiles, ceramics, folk craftsman, tradition, Kosiv, Kolomyja, Hutsul land

Оксана Янощак-Пшыбыла

ПЕЧНОЙ КАФЕЛЬ В СОБРАНИИ СЕМЬИ ФИГОЛЕЙ

В статье речь идет о достойном общественного внимания собрании художественного печного кафеля XIX в. работы прославленных западноукраинских мастеров керамики, составленном известным искусствоведом и художником Михайлом Фиголем и сберегаемом семьей ученого. Содержание собрания было подвержено аналитическому изучению, обозначены особенности личных творческих стилей авторов, определены основы типологического разделения изображений.

Ключевые слова: печной кафель, керамика, народный мастер, традиция, Косив, Коломыя, Гуцульщина.



Лідія КОЛОМІЄЦЬ

ЗАРОДЖЕННЯ ТА РОЗВИТОК МУЛЬТИСЕНСОРНОГО ДИЗАЙНУ у ХХ—ХХІ ст.

У статті досліджуються причини появи та особливості розвитку мультисенсорного дизайну у ХХ—ХХІ ст. Автором враховано досвід та експерименти провідних шкіл та напрямків дизайну; розкрито теоретичні і практичні аспекти мультисенсорного дизайну, проаналізовано функціональне застосування мультисенсорного дизайну у різних напрямках чуттєво-емоційного впливу (емоційний брендинг, відпочинок, робота, терапія, лікування), що активно застосовуються у сучасних інтер'єрах.

Ключові слова: мультисенсорний дизайн, Баугауз, футуризм, брендинг, терапія, сенсорна кімната, спа.

Сучасний дизайн інтер'єру — це складна динамічна система, яка активно впливає на органи чуття людини через комплекс мультисенсорних заходів та приладів. На даному етапі свого розвитку галузь мультисенсорного дизайну як процесу проектування та творення предметного середовища людини з чуттєво-емоційним впливом на неї є особливо цікавою для теоретичного дослідження.

Мультисенсорний дизайн (з англ. multi — багато, та sensory — сенсорний, чутливий) — дизайн, який прямо впливає, задіюючи всі органи чуття людини — зір, слух, нюх, смак та дотик.

Середовище впливає на людину через органи чуттів повсякчас, проте завдання мультисенсорного дизайну — посилювати його та цілеспрямовано впливати на емоції, щоб отримати владу переконання, лікувати чи просто забезпечувати відпочинок. Враховуючи та застосовуючи сенсорний досвід у дизайні, ми можемо створювати більш гуманне середовище з наперед заданими функціями (інтер'єр житла, офісні приміщення, торгові площі, релаксаційні кімнати тощо).

Під активним тиском глобалізаційних змін, що безпосередньо позначились на проектному вирішенні житлових, виробничих, офісних, торговельних інтер'єрів, в людини формується потреба у перебуванні в самобутньому середовищі, яке сприяє процесу релаксації. Розуміння психологічних потреб людини, можливостей її чуттєвого сприйняття, з одного боку, та розвитку технологічних і проектувальних нововведень для створення заспокійливих відпочинкових інтер'єрів — з іншого, дає змогу активно впроваджувати принципи мультисенсорного дизайну у сучасному проектуванні.

З часів Платона акт мислення сприймається як логічний, свідомий та вербальний процес, а емоціям завжди надавалася вторинна роль у процесі пізнання. До того, як вони формують основу думок, п'ять чуттів — зір, слух, нюх, смак та дотик — розпалюють ці емоції, володіють силою переконувати, розслабляти та лікувати. Саме тому дизайнери інтер'єрів повертаються до сенсорного дизайну, використовуючи підхід, що фокусується на зверненні до усіх п'яти чуттів людини у просторі [27, s. 36]. Співавтор книги «Сенсорний дизайн» професор Джой Мелнар, що закликає до використання у сфері дизайну цілого спектру людських чуттів, зокрема говорить: «Для дизайнера інтер'єру важливо збільшувати діапазон сенсорної інформації, а не зосереджу-

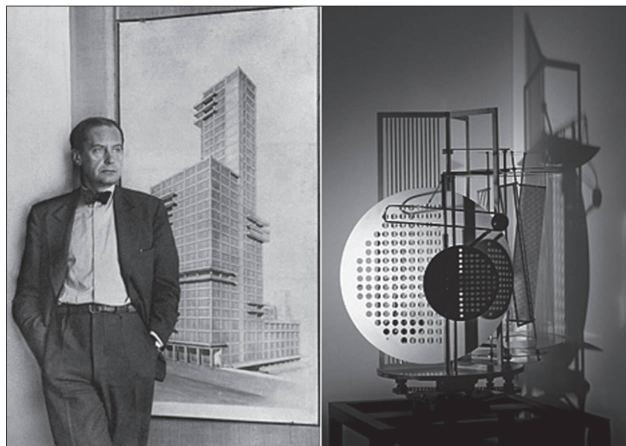
ватися виключно на візуальній естетиці. Через використання свого власного чуттєвого досвіду у дизайні творець інтер'єру може створити більш гуманно збудоване середовище» [20].

Психологія може відігравати більшу роль у сфері дизайну інтер'єру, ніж більшість людей можуть подумати. Проектування середовища з наперед заданими цілями передбачає використання відповідних важелів впливу: кольору, світла, запаху, матеріалу тощо, які не повинні бути суперечливими, викликати взаємозаперечуючі емоції. «Наші емоції формуються з наших чуттів, — говорить дизайнер Сюзан Корнацкі. — Вони те, що робить нас людьми. І дизайн інтер'єру — це неймовірно чуттєва професія» [19, s. 37].

Дизайнери, які цілеспрямовано прагнуть створити конкретний настрій (чуттєвий досвід) для людей, як, наприклад, радість, доброзичливий настрій тощо, можуть користуватися певними знаннями про канали органів чуття, їх взаємодію та вплив на отримання загального стану та відчуття у клієнта чи споживача. Таким чином, враховуючи вплив на усі чуття людини, можна уникнути суперечностей кінцевого дизайнерського продукту, підтримати цілісний образ об'єкта.

Теоретики та дослідники інтер'єру висвітлили різноманітні аспекти мультисенсорики у дизайні інтер'єру, його терапевтичного впливу, брендингу тощо. Так, серед найавторитетніших у сфері дослідження мультисенсорного дизайну слід виокремити працю «Мультисенсорний дизайн» — антологію під редакцією Петера Люкнера — професора Коледжу мистецтв і дизайну в Галле та почесного професора Академії Дизайну в Харкові, що займається дослідженням мультисенсорного дизайну та екологічної естетики. У 1990-х рр. він разом з викладачем Баугаузу Гертом Зелле (Selle) та Уолтером Функатом (Funkat) з Інституту екологічної естетики почали проводити регулярні міждисциплінарні семінари з питань дизайну, сенсомоторики у естетиці тощо [21].

Також цінною у дослідженні є антологія «Мультисенсорна робота. Інтердисциплінарний підхід до мультисенсорних методів» під редакцією Марії Сірколи [25], де зібрано статті ряду дослідників цього феномену та висвітлено його використання та поширення в інтер'єрах приватного та громадського призначення, впровадження мультисенсорних інновацій у терапевтичній галузі та лікуванні хворих, в ігровій діяльності, у садово-парковому проектуванні, у функціонуванні лазень та спа, а також проаналізовано вплив мультисенсорних засобів на окремі чуття людини.



Іл. 1. Ласло Моголь-Надь. Світло-просторовий модулятор. 1922—1930

Ф. Вовдарка та Дж. Мелнар [20], В. Руга [24], К. Ворен Леоне [27] зупиняються у своїх працях на дослідженні особливостей дизайну для чуттів людини, психологічних аспектів його впливу.

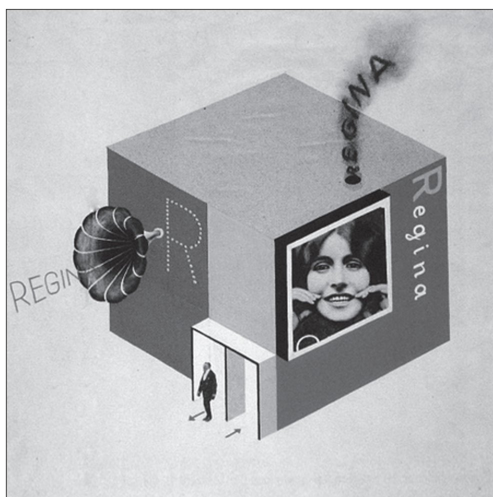
Історичний аспект становлення мультисенсорики у дизайні можна прослідкувати у працях з історії дизайну, зокрема художньо-промислових шкіл початку XX ст., що заклали основи та принципи його розвитку у подальші десятиліття. Це, зокрема, праці Дж. Пайла [23], А. Боні [14], статті В. Аронова [1], В. Дяченка [5], Д. Сільвестрова [10] та А. Скворцова [11].

Мультисенсорний брендинг у сфері дизайну розглядається у таких основних працях як «Основи брендингу» В. Грімальді де Пуже [16], «Емоційний брендинг» М. Гобе [15], «Чуття бренду» М. Ліндстрома [8], а також у статті Т. Шевченко «Мультисенсорний брендинг як технологія управління споживацькою поведінкою» [12].

Особливо активно проводиться дослідження мультисенсорного середовища у лікуванні, терапії та навчанні і його впливу на учнів, пацієнтів, відвідувачів і персонал. Першими дослідниками, які надихнули та активували наступників, були скандинавці Я. Гульсег та А. Вергуль з працею «Snoezelen. Інший світ» [17]. Серед інших цікавих дослідників мультисенсорних терапевтичних кімнат слід назвати М. Ешбі [13], Р. Хатчінсон та Дж. Кевін [18], Р. Ульріча



Іл. 2. Йоганес Іттен. Вежа. 1920-ті рр.



Іл. 3. Герберт Байєр. Дизайн мультимедійного кіоску вигаданого бренду зубної пасти «Регіна». 1924

[26] та ін. Австралійський професор П. Пагліано займається вивченням мультисенсорного середовища у навчальному процесі, його можливостей у школах тощо [22].

Серед вітчизняних науковців проблемами мультисенсорного дизайну цікавляться О. Бойчук [2], С. Вергунов [3], О. Орлова [9].

У проектуванні простору майстри здавна намагалися використовувати засоби впливу на чуття людини. Естетика інтер'єрів Стародавнього Єгипту, Греції, Риму та Візантії вражає гармонійністю простору, форм, колористики. А проте відомо, що середовища храмів, відпочивалень, лазень, палаців сповнювалося не тільки візуальними образами та натуральними матеріалами, текстурами, але й музикою та ароматами.

Розвиток технологій у XX ст. дав змогу людині активно впливати на світло, колір, звук, смак та запах через перемикачі, пульти управління тощо. Таким чином, інтер'єр активно змінюється буквально за секунди, змінюючи, відповідно, і свій сенсорний вплив на людину, активуючи її чи заспокоюючи.

Сенсорний, від латинського sensus — чуття, відчуття, означає чуттєвий, тобто невизначено діючий. Тому С. Вергунов вважає поняття «мультисенсорний дизайн» більш точним, аніж «сенсорний». Мультисенсорний дизайн використовує сталі фізіологічні та психологічні здатності людей, а також щораз наближається до екологічного дизайну, прагне створювати максимально природне та органічне середовище для розвитку, праці та відпочинку [3, с. 32].

Мультисенсорний дизайн як феномен XX—XXI ст. має свої джерела формування, історію становлення та розвитку. Зокрема у дослідженнях дизайну початку XX ст. можемо знайти посилання на використання цікавих мультисенсорних заходів у проектуванні простору чи предметів побуту у той час, як саме поняття мультисенсорного дизайну з'явилося значно пізніше. Витоки та ціннісні установки мультисенсорного проектування прослідковуються у теоріях, концепціях та пропедевтичному досвіді художньо-промислових шкіл початку XX ст.

На початку XX ст. відбуваються зрушення у всіх сферах життя людини, формується новий світогляд та шукаються нові шляхи розвитку, у тому числі і в проектуванні. Саме тому формується дизайн як окрема художня галузь. А серед найактуальніших завдань нової ери важливе місце ставиться саме проектуванню середовища життєдіяльності модерної людини. Дизайн стає промисловим та масовим, а тому важливо було дбати про його мистецький та функціональний рівень водночас. Починають проводитися численні експерименти та новації.

Використання тактильного, звукового, «чуттєвого дизайну» прослідковується у підготовці художників-конструкторів школи Баугауз, що займає особливе місце в історії світового дизайну як інноваційний центр теорії та практики проектування. Метою дизайнера стало перетворення форм реального світу та гуманізація усього предметного середовища, виховання особистості. Також цікавим є факт, що Баугауз разом з інститутом психології проводили дослідження щодо впливу кольору на психіку людини з метою подальшого використання результатів на практиці.

Дослідження джерел естетичних особливостей полісенсорної культури прослідковується у пропедевтичних курсах Баугаузу. Так, у підготовчому курсі Ласло Мохоль-Надь знімає усякі філософські акценти і робить акцент на практичних заняттях з певними матеріалами. У структурі курсу Мохоль-Надь у першому розділі виділяє «чисту технологію» [4, с. 126] з такими основними елементами виробничого навчання як матеріали, фізичні властивості конструкційних матеріалів (дерева, глини, пластмаси, металу, паперу, скла), а також форма, поверхня та текстура (іл. 1).

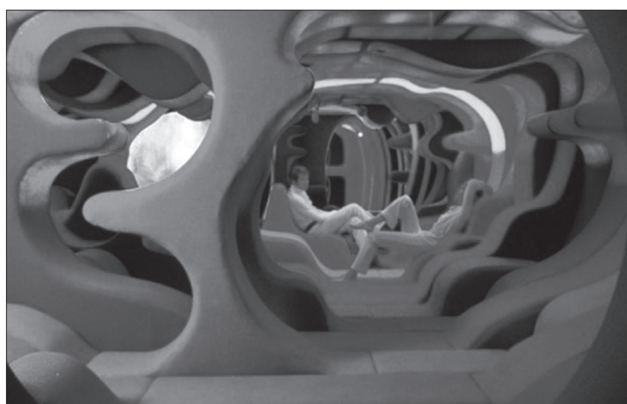
Як пише Д. Сільвестров, «Мохоль-Надь не тільки продовжував розробляти закладені Іттеном основи формалізації виражальних засобів, наприклад, вводив такі прилади, як барабан, що обертається від руки, з набором матеріалів, що демонструють тактильні контрасти, але й використовував чисто художні об'єкти для вивчення виключно дизайнерських ефектів. Спеціальні знання скульптури проводилися з метою детального вивчення тактильних властивостей, особливостей статичної та динамічної рівноваги» [10, с. 23—25].

Останнім з основоположників баугаузівської пропедевтики був Йозеф Альберс, що доповнив курс спеціальними лекціями про матеріали та «вправами з матерією та матеріалами» [10, с. 27—29]. Серед матеріалів, що використовували студенти у навчанні, були солома, гофрований картон, дріт, поліетилен, газети, шпалери тощо. Традиційні матеріали — дерево, метал, скло, камінь, тканини — часто комбінували між собою. Такі вправи були спрямовані на отримання конкретних відчуттів, наприклад, сили тяжіння, у результаті чого загострювалося відчуття матеріалу та простору [5, с. 28]. Таким чином відбувалося вивчення зовнішнього прояву на поверхні матеріалів тих чи інших властивостей. «Аналізуючи такий підхід, — відзначає Й. Альберс, — можна сказати, що взаємодія з реальним світом відбувається тут за схемою: чуттєве сприйняття — матерія — геометричні параметри. Тут поняття «матерія» отримує конкретику лише у процесі практичної діяльності, тоді як чуттєве сприйняття і геометричні параметри (образ предмета) залишаються у сфері абстракції» [1, с. 32].

Роки керівництва Оскара Шлеммера мали особливе значення у історії школи. Вивчення відношення людини та простору було центральним у експериментальному проектуванні, що опиралося на театральні компоненти простору, форми, кольору, світла, руху, звуку та мови. У курс навчання навіть були введені танцювальні заняття.



Іл. 4. Герберт Байер. Фотоколаж. 1920-ті рр.



Іл. 5. Вернер Пантон. Фантастична кімната. 1970

Студенти Ульмської школи чверть навчання відводили на вивчення ергономіки, соціології, економіки та психології, щоб у професійній діяльності користуватися системним підходом до процесу проектування.

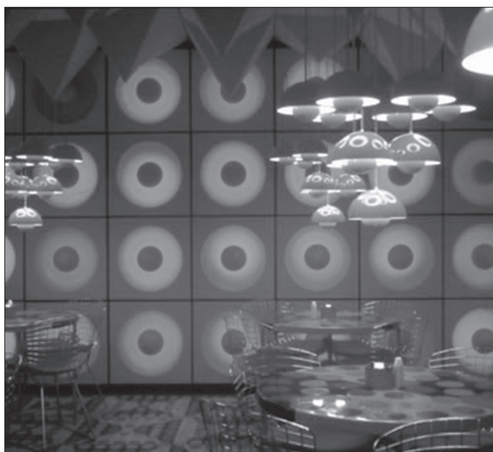
Пропедевтичний курс Ульмскої школи — «курс основ» — був розроблений рядом педагогів, серед яких Макс Білл, Йоганес Іттен, Йозеф Альберс, Гелена Нонне-Шмідт та Вальтер Петерханс. Він включав у себе основи візуального сприйняття, в яких була здійснена спроба перебороти дуалізм ра-



Іл. 6. Вернер Пантон. Басейн у громадському будинку Спігель, Гембург, Данія. 1960-ті рр.



Іл. 7. Вернер Пантон. Інтер'єр для громадського будинку Спігель, Гембург, Данія. 1960-ті рр.



Іл. 8. Вернер Пантон. Ресторан Варна, Данія

ціоналістичної та інтуїтивістичної сторін у роботі дизайнера. У роботі з різними матеріалами заохочувалася фантазія та інтерпретація, розширення тактильного пізнання матеріалів, їх поєднання та емоційно-чуттєве сприйняття дизайн-об'єктів.

Найдалі з усіх у дослідженні тактильної культури у дизайні просунувся теоретик мистецтва та педагог Йоганес Іттен. Його форкурсліг в основу багатьох сучасних художніх шкіл. Він ввів обов'язкові вправи, які допомагали концентрувати увагу через різні звукові вібрації. Іттен вважав, що зняти напругу, відновити рівновагу та гармонію частин тіла можна за допомогою різноманітних звукових модуляцій [5, с. 30]. «Звуком можна виразити внутрішню естетику, яка міститься у нашому розумінні прекрасного. А ще вони [звуки] будуть відтворювати гармонію форм, допомагаючи відчути їх свіжіше та глибше...» [6, с. 83].

Іттен значну увагу приділяв особливостям тактильного сприйняття. Студенти з закритими очима торкалися різноманітних матеріалів, робили колажі з матеріалів різних фактур, зокрема кусків деревини, сталевої стружки, дроту, шнурів, скла, фольги тощо. Таким чином вони розвивали чуття матеріалів, винаходили нові комбінації текстур. Відчуття поверхні вони переносили на папір, замальовуючи фактури, запам'ятовуючи, щоб потім легко відтворити їх знову. Такий спосіб вивчення предметів на основі особистих спостережень та переживань допомагає інтерпретувати побачене, як вважав педагог, а не «сліпо наслідувати природу» (іл. 2). А його учень Г. Штольцель говорив: «Хто хоче зобразити чортополох, повинен відчувати гостроту його колючок, відчути укол на своїй шкірі, почути, як шелестять його колючі листя-гілки при подуві вітру... Так пізнається форма» [5, с. 30].

Герберт Байєр (іл. 3; 4) наголошував на широких можливостях дизайну у рекламі: «Комбіновані засоби візуальної комунікації складають чудовий комплекс: мова як друковане слово або звук, малюнки як символи, картини, фото, скульптурні засоби, матеріали, текстури, колір, світло, рух (на дисплеї), фільми, схеми та діаграми. Одночасне застосування усіх пластичних та психологічних засобів надасть виставці дизайну нове звучання». Художник також відомий своїми революційними розробками у галузі мультимедіа та як експериментатор кіно 1920-х рр. Отож,

в творчій діяльності Г. Байера використовуються мультисенсорні засоби дизайну, чуттєвого впливу на глядача та потенційного клієнта.

Отож, такі відомі архітектори та дизайнери як В. Гропіус, Л. Міс Ван дер Рое, Г. Байер, М. Бреєр, Ле Корбюз'є, О. Шлеммер вийшли зі стін Баугаузу та заклали основи дизайну XX ст., а пропедевтичні курси школи, безумовно, містили теоретичні, методологічні та практичні передумови того досить широкого поняття, яке зараз називають «мультисенсорним дизайном».

Вернер Пантон — чи не найбільш революційний дизайнер інтер'єру 1960—1970-х рр. Він ввів у простір життєдіяльності людини нові матеріали, світло, блиск та неймовірно яскраві кольори на противагу чорно-біло-коричневій гамі Баугаузу. Це був початок свободи дизайну, виклик прийнятим стандартам у проектуванні інтер'єру. Свою творчість він називав «тотальним дизайном», адже проектував не лише меблі чи елементи житла, а все у ньому: кольори та фактуру стін, фантастичних форм лампи та ілюмінацію, меблі, килими та навіть змінював традиційний простір кімнат, заповнюючи його на усю висоту. Дизайнер говорив, що проводити час у одноманітних приміщеннях нудно, тому робив його максимально змінним та фантастичним.

Його конструкція інтер'єру «Фантастичний пейзаж» (1970 р.) для виставки Visiona II складалася з паралонових матів, 3Д-килимів та дворівневих сидінь (іл. 5). Яскраві кольори та світло, що проникало крізь оболонку внутрішнього простору, створювали враження космічного інтер'єру, казкового середовища. Звичайно, такі експерименти не уникнули критики та вважалися надто ексцентричними для того часу. Втім, для нас — це приклад мультисенсорної кімнати для релаксації та відпочинку.

Серед дизайнерських об'єктів В. Пантона є чимало публічних: ресторанів, їдалень, барів. Для громадського будинку Спігель (Гембург, Данія) дизайнер спроектував подвір'я, вестибюль, бари, басейн, кімнати для конференцій та відпочинку (іл. 6; 7). Яскраві та водночас стильні інтер'єри доповнені оригінальними схемами освітлення, панелями, дзеркалами, текстурами стелі, килимів, що створюють незабутнє враження (іл. 8). Інтер'єри В. Пантона — чудовий приклад активного використання мультисенсорики у дизайні, чуттєвого впливу світла, кольору, форм,



Іл. 9. Джо Коломбо. Ліжко-кабріолет. 1960-ті рр.



Іл. 10. Проекти футуристичного дизайну для дому. Дизайнер Карім Рашид

текстур та загальної композиції простору. Окрім того, досконала естетика кожної речі не залишає байдужим нікого. Це дизайн, яким продовжують надихатися молоді художники.

Тенденції до активного використання світлових панелей, фактурних вінілових шпалер, кольорових абажурів, бульбашкових та лавових ламп спостерігаються у 1970-х рр. Мода на диско привносить у інтер'єр дзеркала, дзеркальні кулі, кольорове світло, активні ритми форм та кольорів, що гармонійно



Іл. 11. Футуристичний дизайн кухні. Дизайнер Заха Хадід



Іл. 12. Футуристичний дизайн інтер'єру для науково-фантастичного фільму «Трон-2». 2010

співіснують зі стилем музики та, можна сказати, стають своєрідним стилем життя. І сьогодні любителі ретро можуть сміливо користуватися винаходами 70-х і у той же час виглядати сучасно. Цифрові технології, світлодіодні устаткування, проектори тільки розширили спектр можливостей сенсорики у такому інтер'єрі, залишивши основні ознаки стилю.

Слід згадати, що такі напрями як функціоналізм та футуризм, характерні для дизайну першої половини XX ст., також використовували принципи мультисенсорики. Розвиток технологій стимулював їх введення у громадські та житлові інтер'єри, відпочинкові комплекси, транспорт тощо, що, у свою чергу, стимулювало чуттєве сприйняття та впливало на настрій людини.

Футуризм як напрям виникає на початку XX ст., проте оспівування краси нових технологій зберігає свою актуальність протягом усього століття і до сьогодні. Так, дизайнери футуристичного стилю замінюють декоративні деталі технологічними — аудіо та відеосистемами, комп'ютерами тощо, що стають домінантами у просторі інтер'єру та роблять його багатофункціональним.

Футуризм у інтер'єрі — це спроба створити середовище майбутнього, високотехнологічний простір, що полегшує життєдіяльність людини. Серед новаторів у експериментах модифікації житла можна назвати італійського дизайнера Джо Коломбо. Його оригінальний винахід — розкладне ліжко-кабріолет, що повністю закривається та розкривається, містить вмонтований телефон, радіо, вентилятор та навіть запальничку (іл. 9). Такі технологічні мультифункціональні меблі можуть бути прототипом для сенсорних пристроїв у сучасних меблях XXI ст.

Дизайнер футуристичних інтер'єрів Карім Рашид вважає, що «...нейтральність, як і патетичний мінімалізм — мертві. XXI століття турбується про нову енергію, про нематеріальне, про втрату форми і її здобуття, про прозорість, колір, запах. Про цифрові технології, що здатні створити місце перебування одночасно реальне та ірреальне, метафізичне та фізичне» (іл. 10). Карім Рашид — не тільки прихильник високих технологій та раціональності, але й естет та художник: «Я намагаюся розвивати меблі і об'єкти як «антистресові» предмети, які привносять радість, а не незручність, які спрощують завдання та підвищують наш рівень краси. Настрій піднімається, коли ми відчуваємо красу, комфорт, розкіш, що не мисляться один без одного».

Дизайнер говорить про свою роботу як про «чуттєвий мінімалізм»: «Чому вся техніка вічно у суворих тонах? Чорний та сірий — кольори високої технологічності... Але ж техніка може бути і кольоровою, легкою, м'якою на дотик! Чому у дизайні так рідко використовуються інші людські чуття? Нюх, світлочутливість?». Власне чуття, емоції він вважає четвертим виміром у інтер'єрі.

Прихильницею високих технологій також є всесвітньо відома Заха Хадід. Її проекти інтер'єру вражають не тільки незвичним дизайном, але й поліфункціональністю. Так, наприклад, кухонні панелі мають вмонтоване світло (світлодіоди), DVD-плеєр, mp3-плеєр, освіжувачі повітря та ароматизатори (іл. 11), а сам простір сучасного житла нагадує радше фантастичний інтер'єр майбутнього.

Футуристичні інтер'єри часто можна зустріти у популярних науково-фантастичних фільмах. Простір майбутнього створюється професіоналами най-

вищого класу, що збирають воєдино якнайновіші розробки та найсміливіші фантазії щодо майбутнього. Так, наприклад, для дизайну інтер'єру фільму «Трон-2» було підібрано мультифункціональні та мультисенсорні меблі від дизайнерів з різних кінців світу, використано чимало світлодіодних ламп, стрічок тощо (іл. 12).

Активне використання мультисенсорики у дизайні спостерігається наприкінці XX ст. з як розвитком технологій дизайну, так і психології, медицини. Саме тоді і починає використовуватися поняття «мультисенсорний дизайн». Функціональне застосування мультисенсорного дизайну (МСД) можна окреслити наступним чином:



Як бачимо, використання мультисенсорних засобів у брендингу пов'язане із сферою відпочинку (подорожі, готельний бізнес, спа салони, розважальні клуби, фітнес центри тощо). Відпочинок, у свою чергу, може поєднуватися з заняттями у спортзалах, тренінгами, книжковими клубами. Розвиваючі заняття в школах також повинні стимулювати до праці, підвищувати увагу та пам'ять. Ефективність праці напряму залежить від створення відповідних умов у середовищі. І останній розділ — терапія та лікування — поєднує навчання та розваги, стимулює мозкову активність як хворих, так і здорових людей за допомогою обладнаних мультисенсорних кімнат.

Використання мультисенсорного брендингу стає все поширенішим через його ефективність у сфері бізнесу, торгівлі та туризму. Як пише Вінсент Грімальді де Пуже, «брендинг середовища дослівно розкриває (розгортає) споживача і висвітлює п'ять органів чуттів» [16]. І відповідно до чуттів людини можна виділити візуальний брендинг, аудіобрендинг, аромомаркетинг, брендинг смаку та дотику.

Найбільш успішно користуються мультисенсорним брендингом виробники автомобілів (Rolls Royce, Nissan, Audi), авіаперевізники (Singapore Airlines), мережі готелів (W Hotel, Le Meridien, Four Seasons, Hard Rock Hotel), заклади харчування (Starbucks, Burger King) тощо.

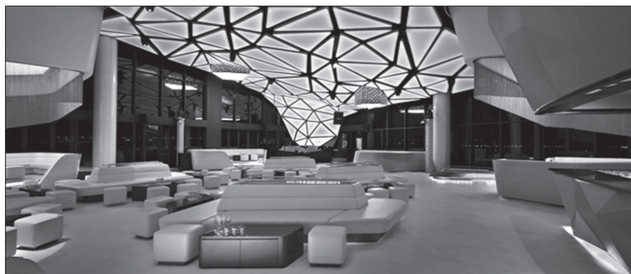


Іл. 13. Люкс-апартаменти у Хард-рок готелі, Лас Вегас, США. Дизайн Chemical Spaces

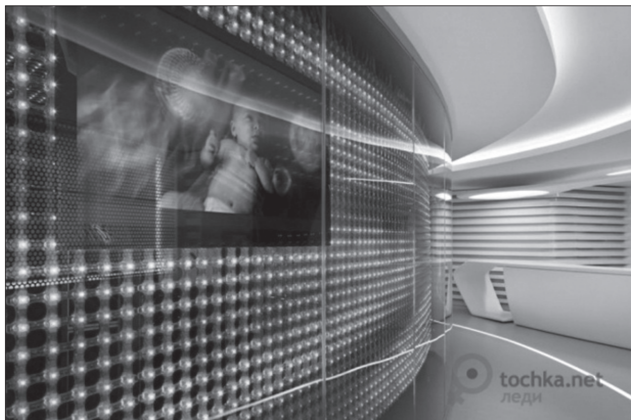


Іл. 14. Готель i-SUITE, Ріміні, Італія. Дизайнер Сімоне Мікеле

У сфері туризму, де брендинг відіграє чималу роль, використання релаксаційного середовища стає щораз популярнішим. Дизайнер Марк Вівер говорить, що слід створити такий досвід, що «виявляє захоплення, красу та культурну ідентичність через інноваційні дизайнерські задуми, що надихає гостя, стимулює органи чуття та заволодіває емоціями» [27, s. 42]. Для створення відповідного настрою користуються світловим оформленням простору, певною кольоровою гамою, ароматизацією, музичним супроводом, приємними на дотик матеріалами, текстилем. У готелях та курортах активно впроваджують практику релаксаційних кімнат, спа, сауни, масажних кабінетів тощо. Усі вони функціонують як



Іл. 15. Нічний клуб Allure, Абу Дабі, Арабські Емірати. 2010. Дизайн Orbit Design Studio



Іл. 16. Офіс IBM. Дизайнер Massimo Iosa Ghini



Іл. 17. Оранжева мультисенсорна кімната

мультисенсорне середовище, що покликане впливати на усі органи чуттів людини, викликати задоволення та оздоровчий терапевтичний ефект.

Італійський дизайнер Сімоне Мікеле, відомий своїми галактичними вподобаннями, розробив ряд вражаючих спа-об'єктів. Зокрема цьому автору належить проект інтер'єру готелю «i-Suite», де на шостому поверсі знаходиться wellness-центр з релакс-терасою, де біля лежаків горить відкритий камін. Тут є басейни, сауни, хамам, кабінети талассотерапії, фітнесу і спа (іл. 14). Сам дизайнер говорить про свою роботу так: «Моя мета — розбурхувати чуття людей за допомогою форм, зображень, кольорів, світла та матеріалів у просторі, де розмиваються межі між конкретним та абстрактним, мрією та реальністю» [7, с. 140].

У сфері розваг стимуляція чуттів зазвичай активніша. Тут доцільнішим є створення так званого вау-ефекту для привернення уваги відвідувачів, музика та освітлення можуть бути динамічнішими для емоційного піднесення людини. Особливо активно використовуються принципи мультисенсорики в оформленні нічних клубів — це мерехтіння світла і кольору, використання проекцій, різноманіття текстур та матеріалів, звукові ефекти та танц-поли, що реагують на дотик, вібрацію тощо, світлобульбашкові панелі, ароматизація (іл. 15).

Середовище для дітей, їх ігровий та відпочинковий простір потребує не менших зусиль та ідей в оформленні, аніж наш власний. У високорозвинених країнах завдання з покращення дитячої інфраструктури стоїть на державному рівні, адже для всебічного розвитку, творчості та освіти майбутнього покоління не достатньо лише комп'ютера, а вони потребують отримувати досвід через різні органи чуття. Мультисенсорне інтерактивне середовище дитячих кімнат якраз для цього і призначене. Активно створюються нові сучасні дитячі садки, школи та ігрові майданчики, що повинні максимізувати простір для гри та навчання.

На відміну від готелів, ресторанів та інших відпочинкових інтер'єрів, робочий простір, де людина проводить більшу частину свого дня, не повинен розслабляти працівників, а, навпаки, активізувати роботу, мозкову активність, уважність тощо. І для цього також використовують принципи мультисенсорики у дизайні інтер'єру. Результати досліджень та експериментів надають сьогодні численні поради з облаштування робочого простору, офісів, банків. Працівники фірм проводять на роботі понад 40 годин щотижня, тому роботодавці, що зацікавлені у кращій роботі працівників, створюють сприятливий, комфортний дизайн (іл. 16).

Серед заходів сенсорного дизайну у корпоративному світі є інтегрування навколишнього середовища з інтер'єром через використання великих вікон. Акт введення природи підвищує чуттєвість, покращує настрій та продуктивність дій. Яскраві текстури, світлі кольори створюють енергійні та сприятливі для роботи інтер'єри [27, s. 42].

Спокійна кольорова гама інтер'єру, м'яке світло, приємні аромати, тиха ніжна музика — усе це створює відчуття спокою, умиротворення. Створені умови не тільки дають приємні відчуття, а й застосовуються у терапії. Так, ще у кінці 1970-х два голландські психологи Ед Вергуль та Ян Гульсеж розробили ідею Snoezelen кімнат з терапевтичним ефектом для людей з обмеженими можливостями. З часом цю ідею розширили впровадженням широкого спектру мультисенсорної стимуляції, щоб забезпечити спеціальні умови для інвалідів, людей з особливими потребами, аутистів, з вадами розумового розвитку, черепно-мозковими травмами, хронічними хворобами тощо, де завжди комбінуються різні види терапії, зокрема музика, аромати, садівництво, терапія для тіла.

Організоване особливим чином навколишнє середовище — сенсорна кімната — складається з великої кількості різного роду стимуляторів, які діють на органи зору, слуху, нюху, дотику та вестибулярні рецептори для надання чуттєвого досвіду та пізнавального розвитку (іл. 17).

Найбільш відомі мультисенсорні центри знаходяться у Нідерландах, Швеції та Фінляндії, де вони уже практикуються понад 40 років. В Англії, Ірландії, США, Канаді мультисенсорні кімнати поширилися у 1990-х рр., а в Україні вперше такі терапевтичні кімнати відкрилися у 2007 р. у Луцьку, Львові, Києві та Тернополі.

Донедавна дизайн розглядали як естетично рафіновану сферу, де тільки вище чуття — зір — володіє власною художньою формою, розвинутою виражальною мовою, технікою візуалізації, що постійно удосконалюється, проте сприйняття середовища відрізняється цілісністю, де однаково значимі усі чуття.

З кінця ХХ — на початку ХХІ ст. мультисенсорика досягає свого розквіту: витворюється велике різноманіття форм та варіантів застосування мультисенсорики в дизайні, активно залучаються новітні технології, мультисенсорика стає модною і затребуваною у готелях, спа-салонах, рекреаційних зонах, школах, офісах. Розвинувшись у окремий напрям, відбуваються пошуки нових можливостей застосування, як от мультисенсорний брендинг, терапевтичні та реабілітаційні кімнати, висококласні нічні клуби.

Дослідивши принципи мультисенсорного дизайну, історію його розвитку, природно виникає бажання втілювати проекти відпочинкових чи терапевтичних інтер'єрів в Україні. Сучасні технології помірними темпами проникають у практику вітчизняного дизайну, дають змогу розширювати номенклатуру дизайн-об'єктів та вносити елементи сенсорного впливу на людину.

1. *Аронов В.Р.* Подготовка художников-конструкторов в Германии начала ХХ века / Аронов В.Р. // Труды ВНИИТЭ. — 1973. — № 4. — 216 с.
2. *Бойчук О.* Промисловий дизайн в Україні. Оптимістичне минуле, невизначене майбутнє: синтез пластичних мистецтв / О. Бойчук // Мистецтвознавство України. — 2009. — С. 215—222.
3. *Вергунов С.В.* Новые понятия в дизайне. Ч. 2. Мультисенсорный дизайн / С.В. Вергунов // Вісник ХДАДМ-2009. — № 6. — С. 32—39.
4. *Гропиус В.* Границы архитектуры / В. Гропиус. — М. : Искусство, 1971. — 210 с.
5. *Дяченко В.Ю.* Ретроспективный анализ истоков эстетических особенностей мультисенсорного дизайна в художественно-промышленных школах Германии / В.Ю. Дяченко // Вісник ХДАДМ. — 2009. — № 8. — С. 27—31.
6. *Иттен И.* Искусство формы / И. Иттен. — М. : Аронов, 2004. — 135 с.
7. *Ковальчук Г.* Законы і-Магии / Г. Ковальчук // Domus Design. — 2011. — № 4 (89). — С. 130—140.
8. *Линдстром М.* Brand Sense. Чувство Бренда. Воздействие на пять органов чувств для создания выдающихся брендов / М. Линдстром. — М. : Эксмо, 2006. — 272 с.
9. *Орлова О.О.* Екологічний фактор формоутворення в дизайні / О.О. Орлова : автореферат на здобуття наукового ступеня кандидата наук. — Харків, 2003. — 21 с.
10. *Сильвестров Д.* Немецкие пропедевтические школы в дизайн / Д. Сильвестров. — М. : Труды ВНИИТЭ. — № 62. — С. 84.
11. *Скворцов А.И.* Ульмская высшая школа художественного конструирования / А.И. Скворцов. — М. : ВНИИТЭ. — 1973. — № 4. — 216 с.
12. *Шевченко Т.* Мультисенсорный брендинг как технология управления потребительским поведением / Т. Шевченко // Маркетинговые стратегии. — 2009. — № 4. — С. 10—23.
13. *Ashby M.* Snoezelen: Its effects on concentration and responsiveness in people with profound multiple handicaps / M. Ashby, W.R. Lindsay // British Journal of Occupational Therapy. — 1995. — Vol. 53. — P. 303—307.
14. *Bony A.* Furniture & interiors of the 1970 s. / A. Bony, I. Rakočević. — Flammarion, 2005. — 223 p.
15. *Gobé M.* Emotional Branding: The New Paradigm for Connecting Brands to People / M. Gobe. — Allworth Press, 2001. — 320 p.

16. *Grimaldi de Puget V*. The Fundamentals of Branding. — www.brandchannel.com
17. *Hulsegge J*. Snoezelen: Another World / J. Hulsegge, A. Verheul. — Chesterfield : Rompa, 1987.
18. *Hutchinson R*. Sensations and Disability: Sensory environments for Leisure, Snoezelen, Education and Therapy / R. Hutchinson, J. Kewin J. — Chesterfield : Rompa, 1994. — S. 196—212.
19. *Landry M*. Frames of Mind / M. Landry // Perspective. — Fall 2009. — S. 36—39.
20. *Malnar J*. Sensory Design / J. Malnar., F. Vodvarka // University of Minnesota Press, 2004. — 137 s.
21. Multisensuelles Design. EineAnthologie. Herausgegeben von Peter Luckner. — Halle (Saale), 2002.
22. *Pagliano P.J*. Using a Multisensory Environment. A Practical Guide for Teachers / P.J. Pagliano. — London : David Fulton, 2001.
23. *Pile J.F.* A History of Interior Design / W. Pile. — London : Laurence King Publishing Ltd., 2005. — 454 s.
24. *Ruga W*. Designing for the Six Senses / W. Ruga // Journal of Health Care International Design. — 1989. — Vol. 1. — P. 29—39.
25. *Sirkkola M*. Multisensory Work. Interdisciplinary Approach to Multisenory Methods / M. Sirkkola, P. Veikkola, T. Ala-Opas. — Hameenlinna : Hamk University of Applied Sciences, 2008. — 92 p.
26. *Ulrich R.S*. Effects of Interior Design on Wellness: Theory and Recent Scientific Research / R.S. Ulrich // Journal of Health Care Interior Design. — 1991. — Vol. 3. — P. 97—109.
27. *Warren Leone C*. Come to Your Senses / Leone C. Warren // Perspective. — Spring'2008. — P. 34—43.

Lidiya Kolomiets

ON ORIGIN AND DEVELOPMENT OF MULTISENSORY DESIGN in XX and XXI cc.

The article has presented some reasons for origination and means in development of multisensory design during XX and XXI cc. Author has paid especial attention to elaborations and experiments of leading contemporary design schools and exposes some theoretical and practical aspects of multisensory design with analyses in functional application of that within various types of sensuous/emotional influence (e.g. in emotional branding, relaxation, work, psychotherapy, medical cure) often appearing in present-day interior design.

Keywords: multisensory design, Bauhaus, futurism, branding, psychotherapy, sensory room, spa.

Лидия Коломиец

ЗАРОЖДЕНИЕ И РАЗВИТИЕ МУЛЬТИСЕНСОРНОГО ДИЗАЙНА в XX—XXI ст.

В статье исследуются причины возникновения и особенности развития мультисенсорного дизайна в XX—XXI ст. Автор учитывает опыт и эксперименты ведущих школ дизайна, анализирует функциональное применение мультисенсорного дизайна в разных направлениях чувственно-эмоционального влияния (эмоциональный брендинг, отдых, работа, терапия, лечение), который активно применяется в современных интерьерах.

Ключевые слова: мультисенсорный дизайн, Баухаус, футуризм, терапия, сенсорная комната, спа.



Ярослав ТАРАС

ДЕРЕВ'ЯНІ ВОРОТА І ОГОРОЖІ МОЛДОВИ: АРХІТЕКТУРНО-ДЕКОРАТИВНИЙ АСПЕКТ[1]

У статті на основі польового матеріалу комплексно досліджуються дерев'яні ворота, огорожі. Встановлено, що за архітектурно-конструктивним вирішенням ворота споруджувалися в головному чотирьох типів із властивими їм характеристиками. З'ясовано, що на їх пропорцію та художнє рішення впливали: навколишнє середовище, економічний стан господаря, функціональне призначення. Значну декоративну роль відігравала верхня частина стулок воріт і хвірток. Кожен район мав свій архітектурно-художній мотив, який формувався на основі геометричного, рослинного, антропоморфного орнаменту й урізноманітнювався накладними елементами. Детально розглянуто декорування верхньої частини воріт, дашків, фронтонів, гребеня. Здійснено класифікацію стовпів за архітектурно-декоративним вирішенням та установлено, що їх вирішення залежало від художнього оформлення стулок і дашка. Проведено типологію всіх огорож, які побутують в Молдові.

Ключові слова: ворота, хвіртка, огорожа, декор.

Хата в Молдові немислима без воріт, різноманітних за архітектурно-конструктивними вирішеннями та декоративними оздобленнями, які залежать від району проживання та світогляду господаря.

Архітектурно-конструктивні вирішення воріт та їх декоративні прикраси базувались на протистоянні розсіяному повсюдно в природі злу. Українці Молдови та молдавани вірили, що в навколишньому середовищі панує зло. Зводячи ворота за принципом замкнутого контуру, розміщаючи на них різноманітні декоративні зображення і обереговий орнамент, вони хотіли перетворити свою садибу в недоступне для зла сховище. Ворота, які зводилися по незамкнутому контуру, також мали оберегові знаки, які розташовувалися на стовпах.

З часом обереговo-магічні елементи воріт перейшли в розряд декоративних і стали представляти обличчя господаря, його рівень сприйняття народних традицій та сформованої на цій основі естетики. Декоративне оздоблення залежало від конструкції воріт і розміщалось то на стовпах, то на покрівлі, стулках і хвіртках, чи на фігурних накладках глухих площин.

Залежно від конструкції, а також декоративного оформлення, ворота можна поділити на чотири основних типи.

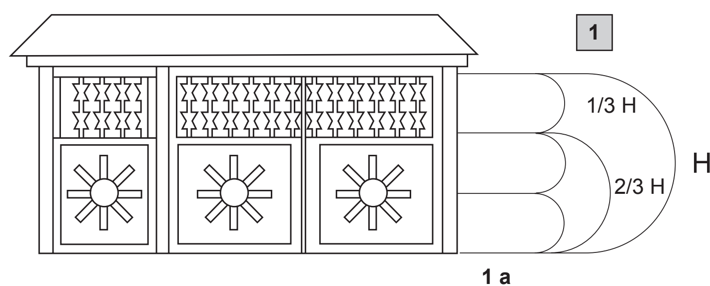
До першого типу відносяться ворота, утворені на основі трьох чотирикутних однієї висоти стовпів, перекритих зверху дво-, чотирисхилими дашками. Сам простір воріт по горизонталі ділиться на ширший просвіт, в якому розміщені стулки воріт, і вужчий, зайнятий хвірткою.

Крім того, самі стулки діляться на глуху закриту нижню частину воріт, яка займає дві третини висоти, і верхню (кимп де сус), складену з ажурної орнаментальної решітки. Стулки можуть також бути повністю глухими.

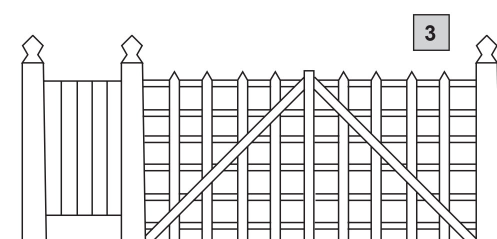
Перший тип воріт переважає в селах центральної лісистої частини Молдови, названої «Кодри».

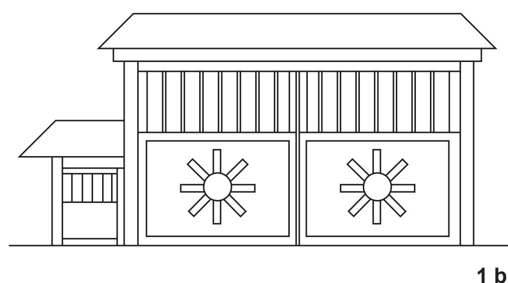
Цей тип воріт має свій підтип. Сюди належать ворота, організовані також трьома стовпами: двома високими, що утворюють простір стулок воріт, і одним

[1] Наша публікація ґрунтується на польових дослідженнях автора протягом 1972—1986 рр. з метою написання монографії «Народна архітектура Молдови». Складовою цієї праці є також архівні та опубліковані матеріали дослідника молдавського декоративно-ужиткового мистецтва М. Лившиця «Декор в народной архитектуре Молдавии». — Кишинев : Штиинца, 1971. — 92 с. Графічна частина виконана автором в 1986—1990 рр., доповнена обмірами в 2011 р.

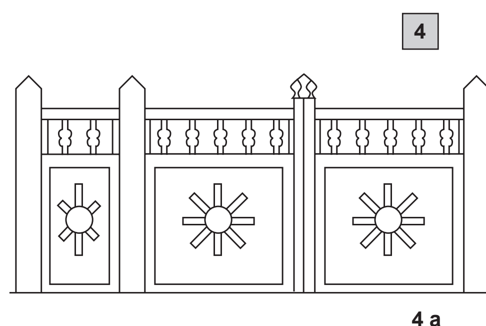


1 a

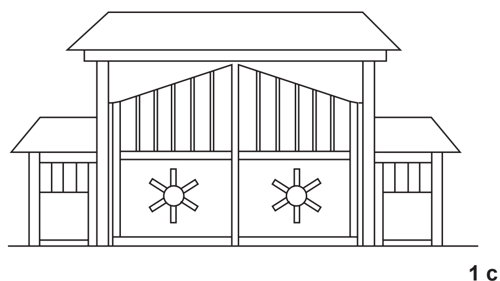




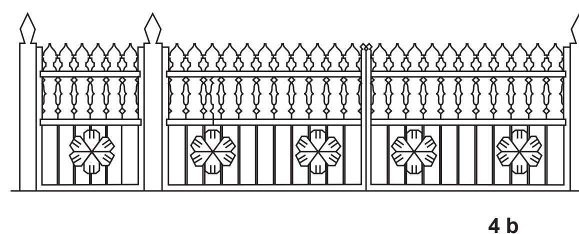
1 b



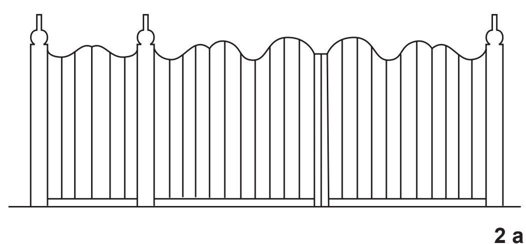
4 a



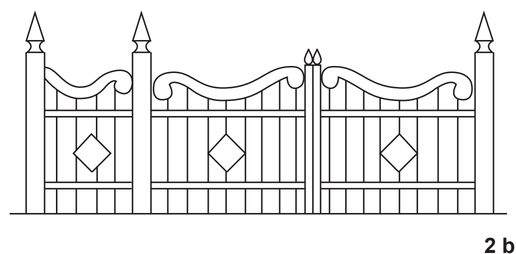
1 c



4 b



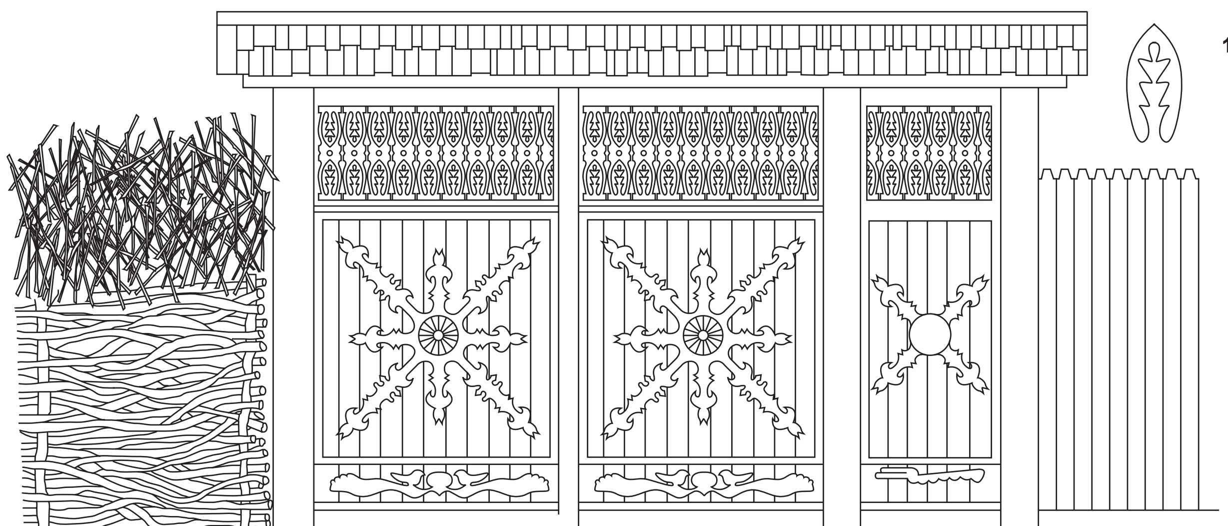
2 a

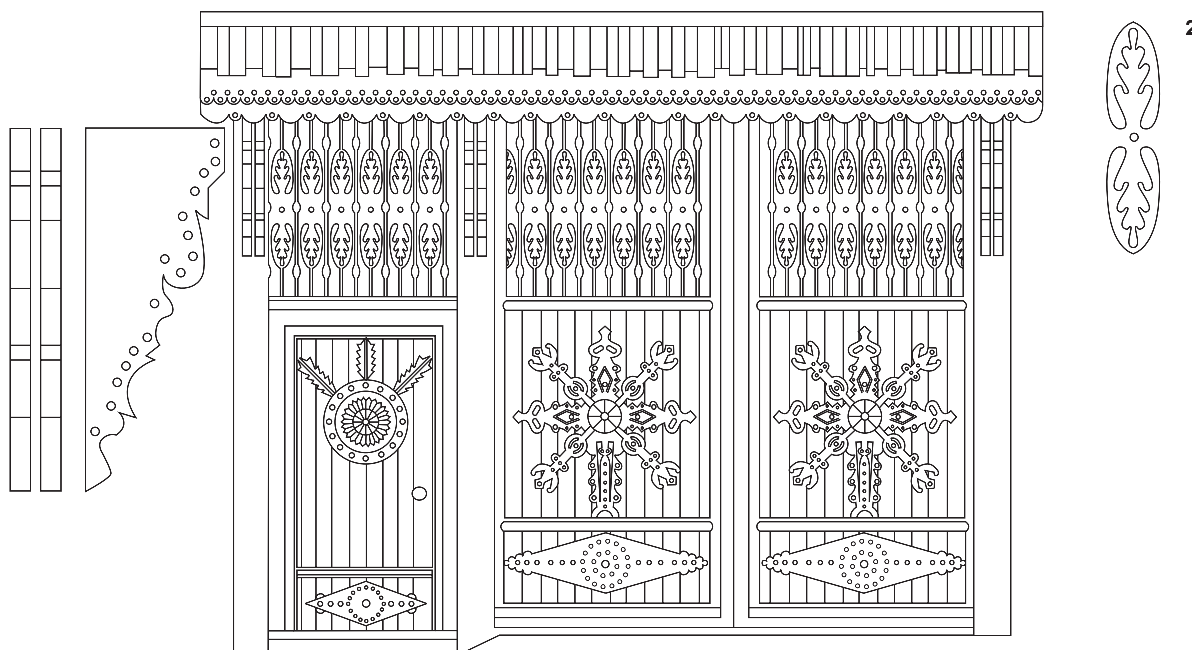


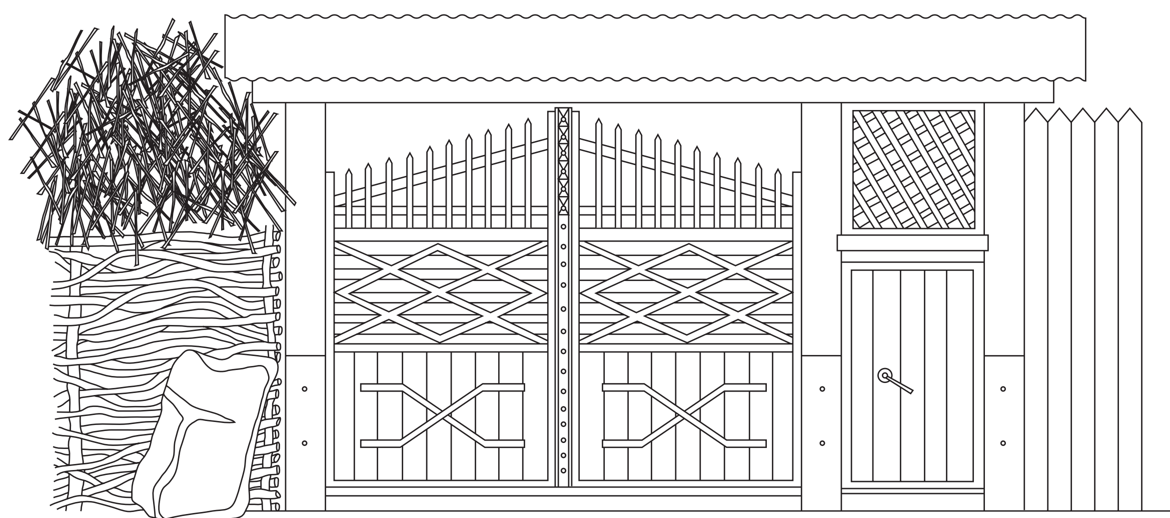
2 b

2

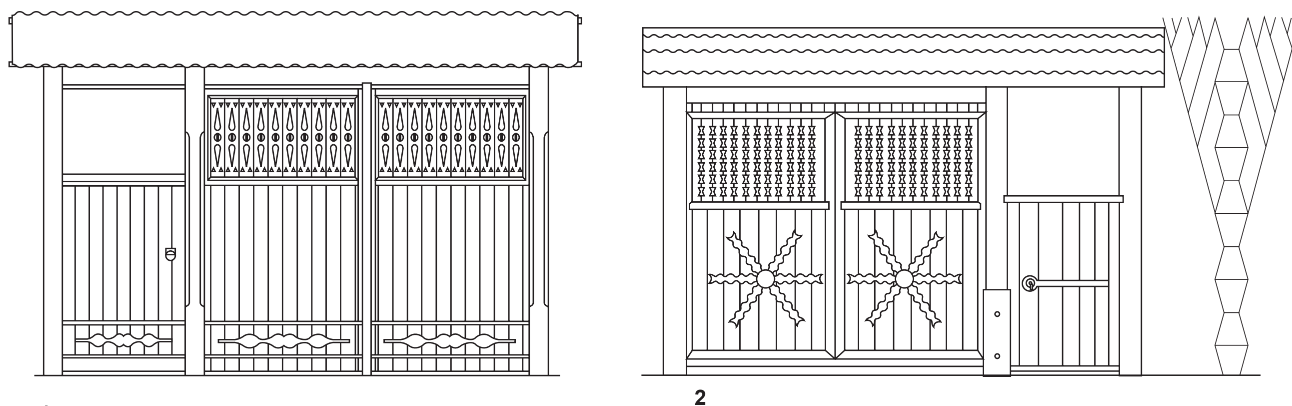
Основні типи воріт. 1 a — ворота, утворені на основі трьох чотирикутних однієї висоти стовпів, перекритих зверху дво-, чотирисхилими дашками; 1 b — ворота, організовані також трьома стовпами: двома високими, що утворюють простір стулок воріт, і одним низьким, що утворює просвіт хвіртки; кожний просвіт перекритий зверху власним двосхилим дашком; 1 c — ворота утворені чотирма стовпами, двома високими, що утворюють простір стулок воріт і двома низькими. що створюють простір хвірток, що мають свої дашки; 2 a — ворота, утворені на основі трьох стовпів, суцільних дощатих стулок і хвіртки, що мають часто півкругле, трикутне чи фігурне геометричне завершення; 2 b — ворота з тими самими конструктивними принципами організації, але відрізняється підходом до декору стулок і хвірток; 3 — ворота простого архітектурно-конструктивного рішення: три низькі стовпи, решітчасті стулки воріт і хвіртка; 4 a — ворота, утворені трьома низькими стовпами, стулки воріт і хвірток декоруються накладними точеними деталями; 4 b — ворота, утворені трьома низькими стовпами, стулки воріт суцільні і декоровані



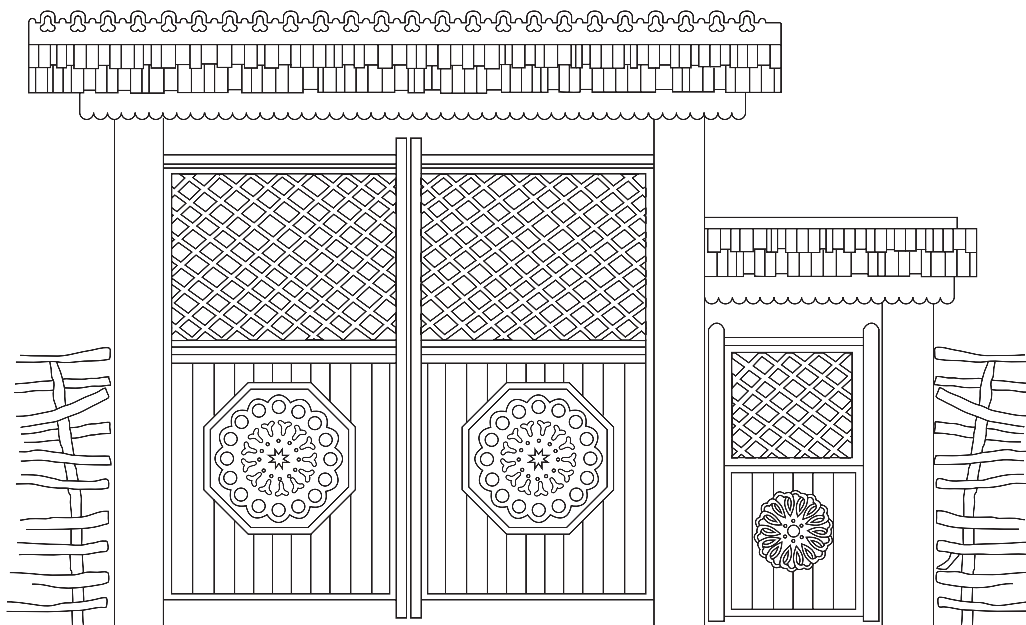




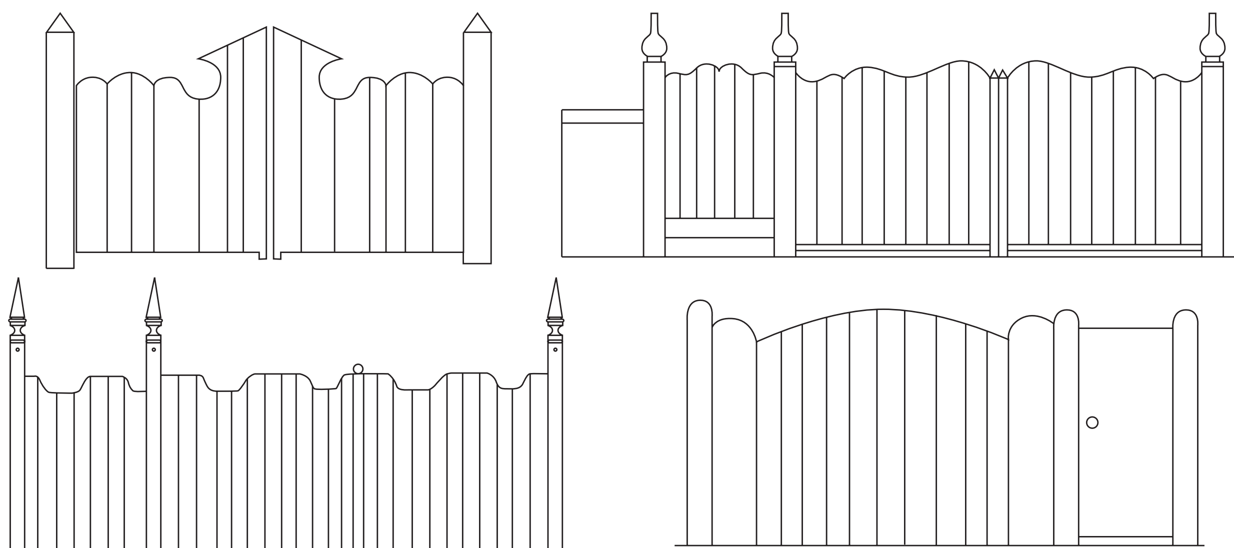
Дерев'яні ворота типу 1а.: 1, 3 — Садова Калараський р-н; 2 — Долна Калараський р-н



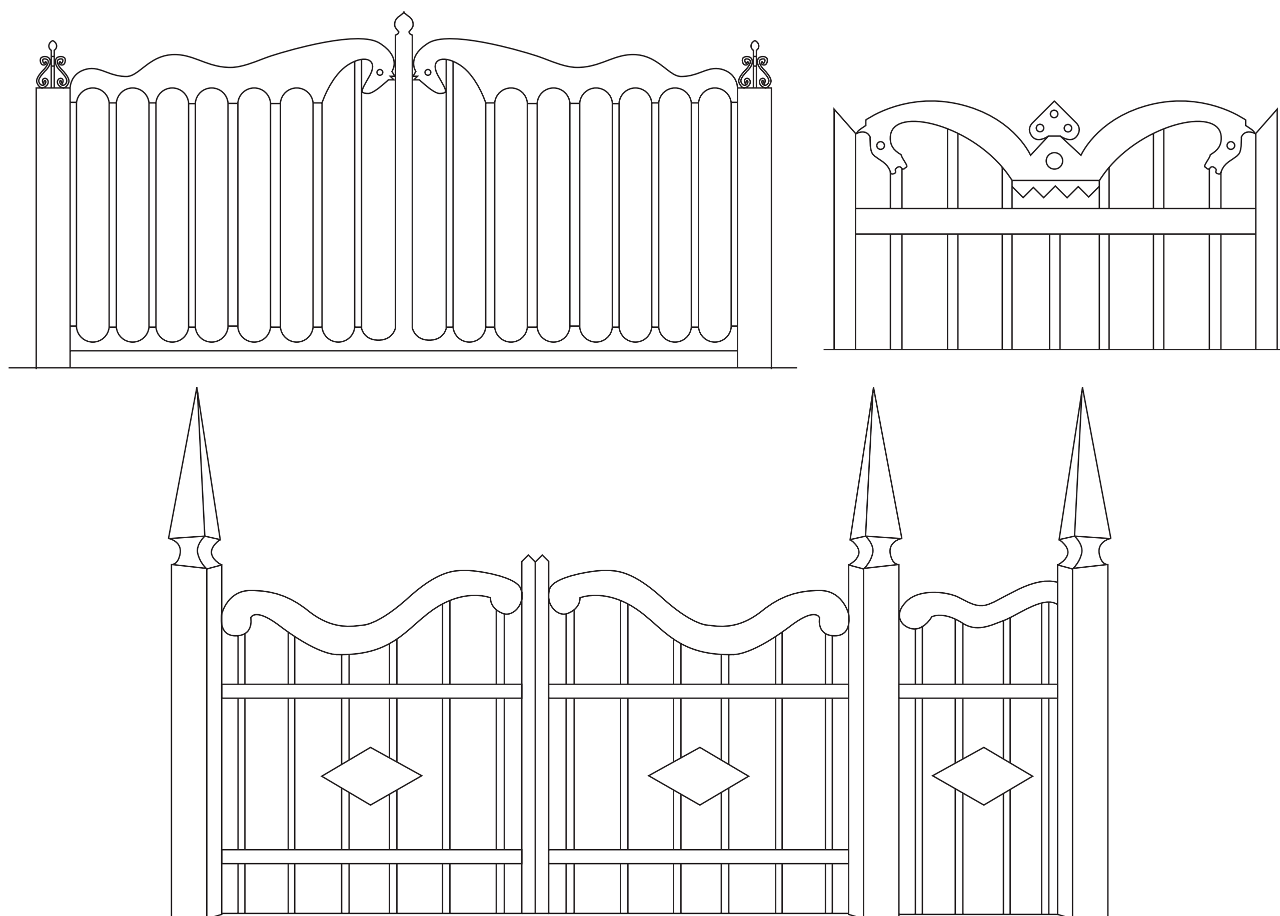
Дерев'яні ворота типу 1 а.: 1 — Садова Кала(† Калараш)шський р-н; 2 — Фруамоса



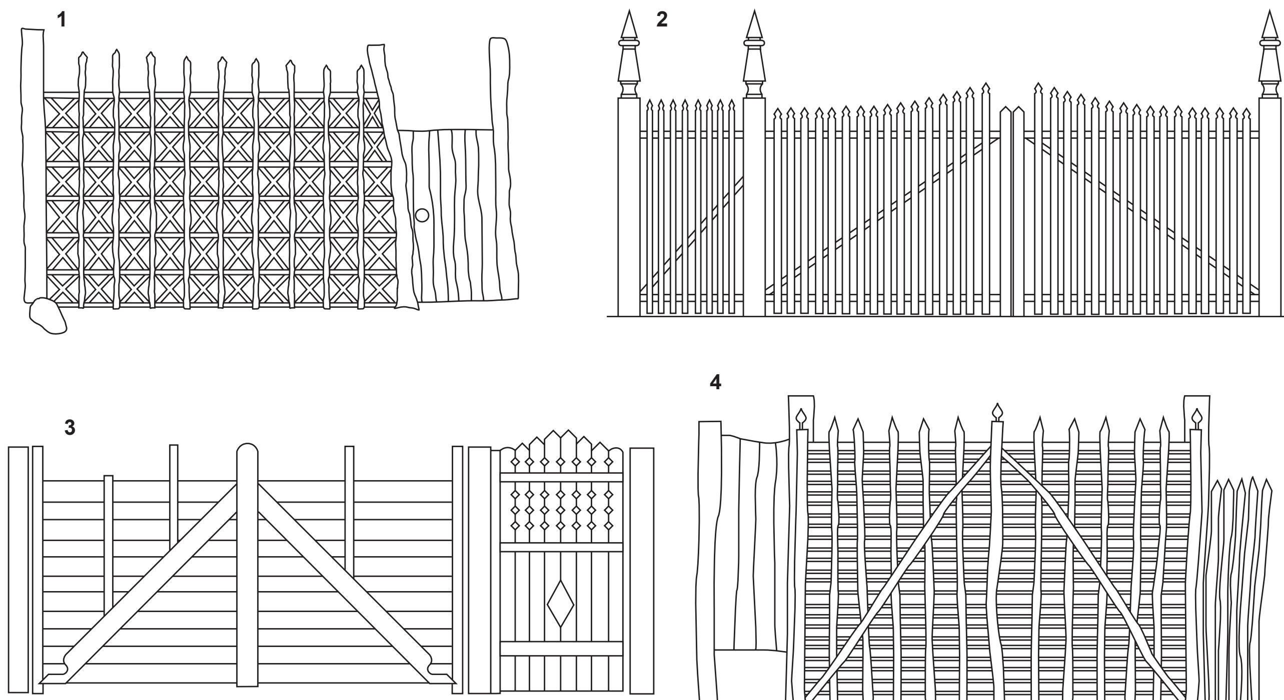
Дерев'яні ворота типу 1 b. Долна Каларашський р-н



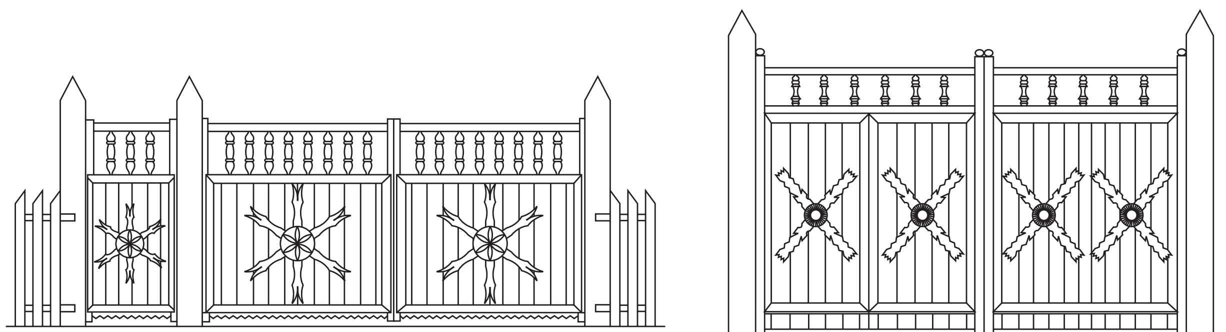
Дерев'яні ворота типу 2 а характерні для прикордонних територіі між Україною і Молдовою



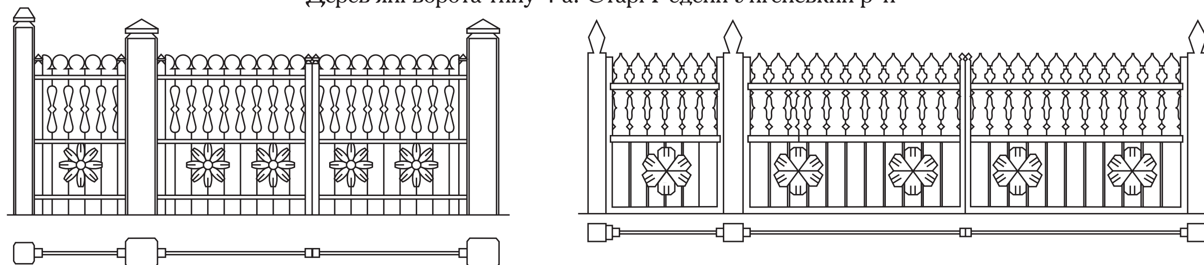
Дерев'яні ворота типу 2 b. с. Гріманкауци (Бричанський р-н)



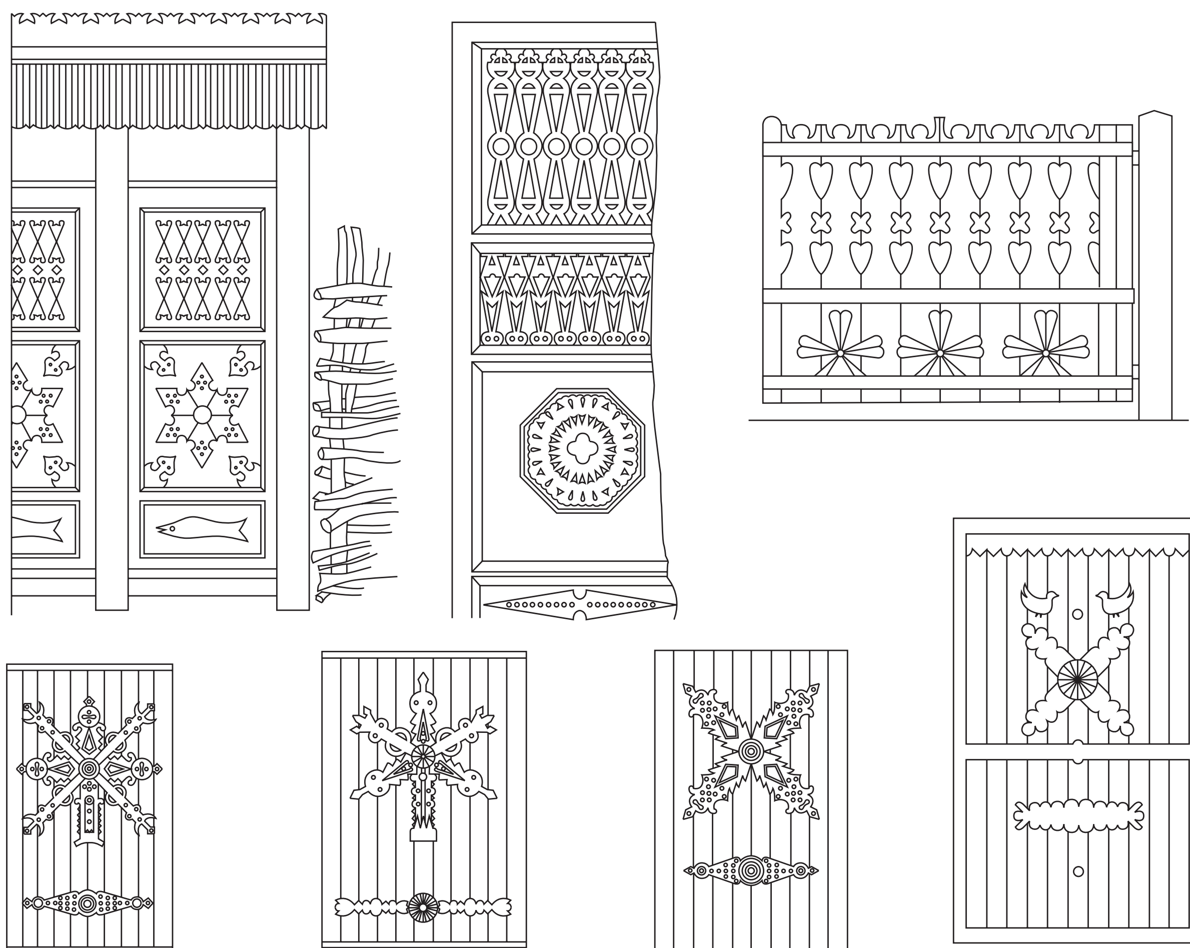
Дерев'яні ворота типу 3: 1, 3, 4 — Буцени Котовський р-н; 2 — Мошана Дондюшанський р-н



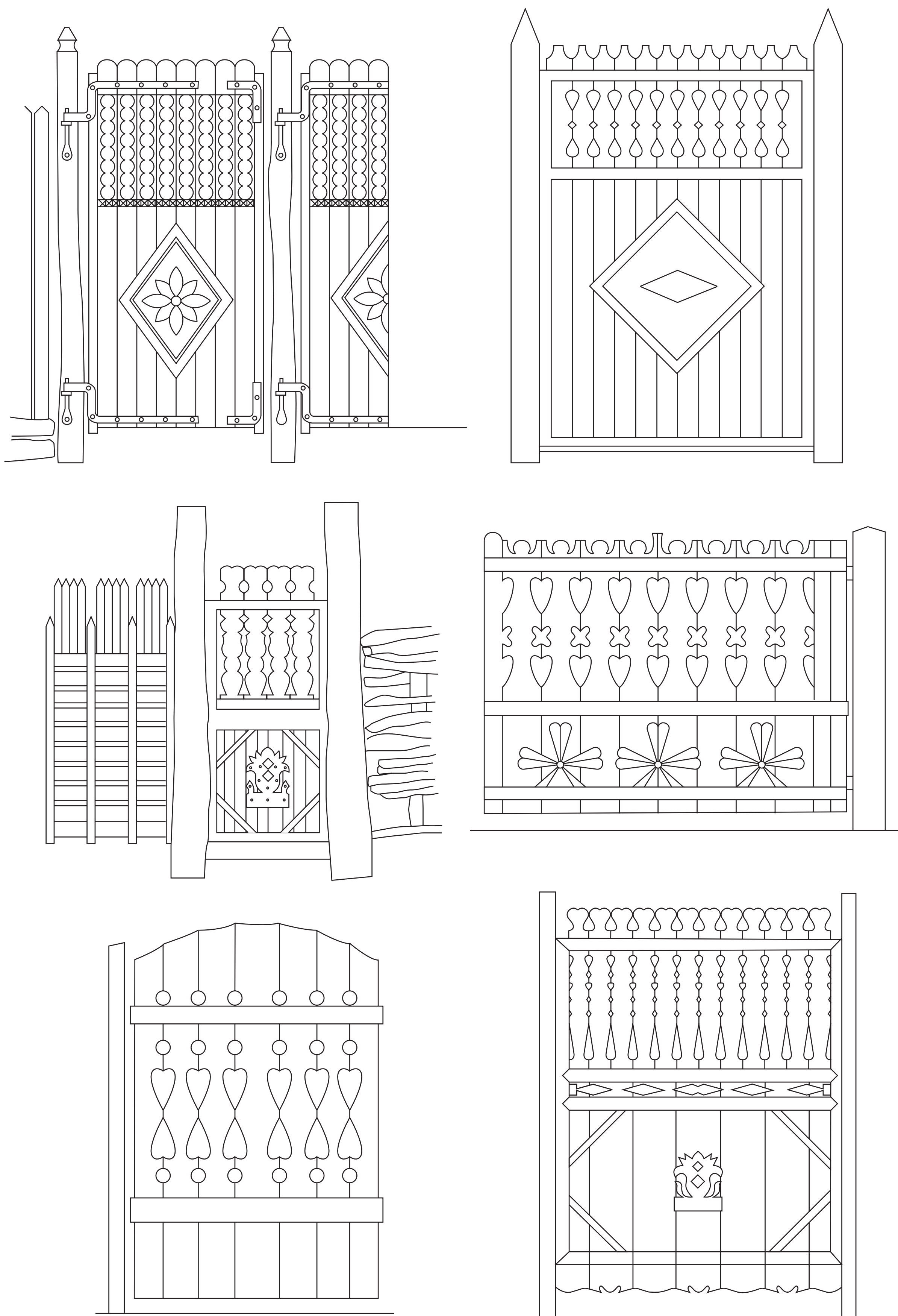
Дерев'яні ворота типу 4 a. Старі Редени Унгенський р-н



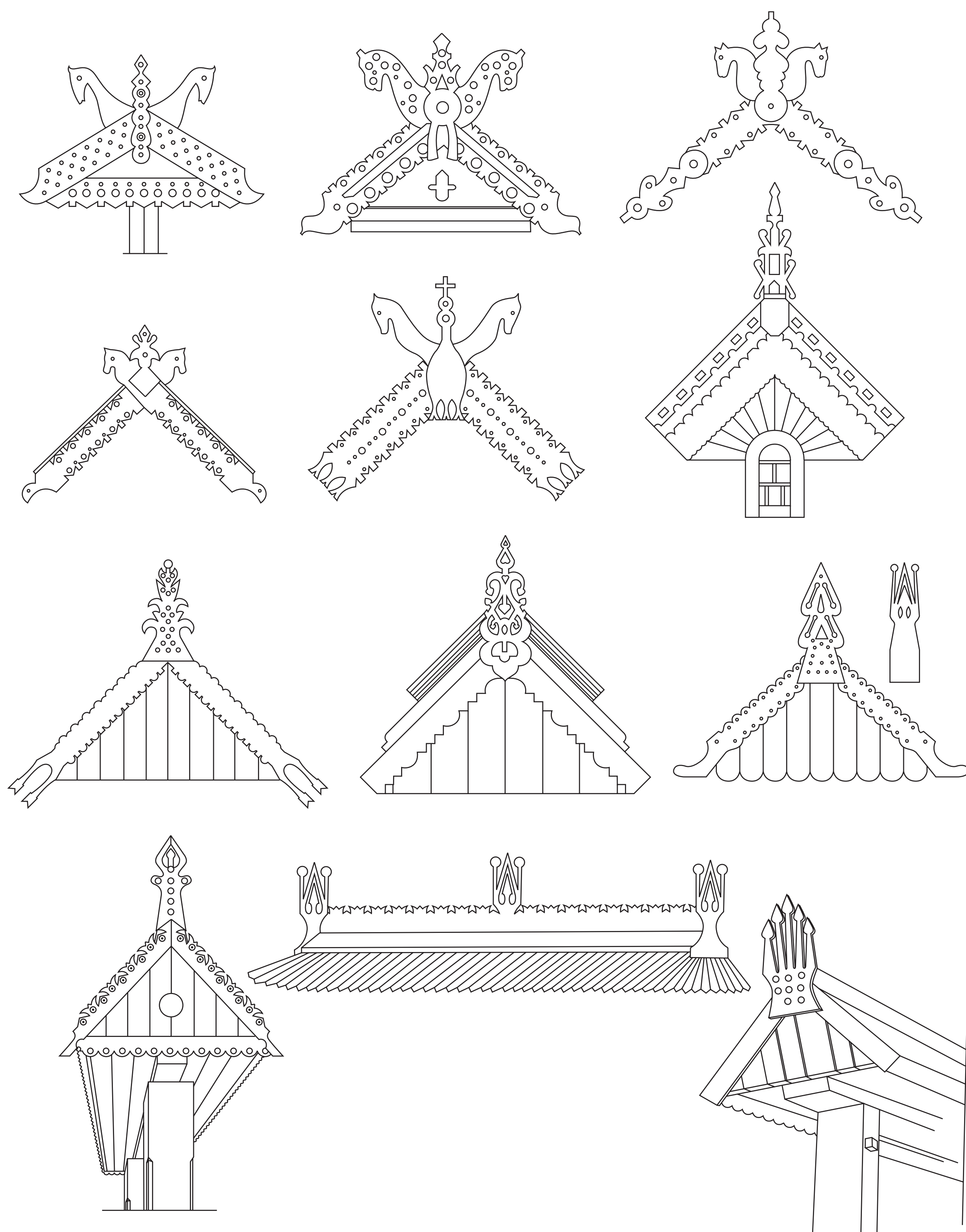
Дерев'яні ворота типу 4 b. Коючени Унгенський р-н



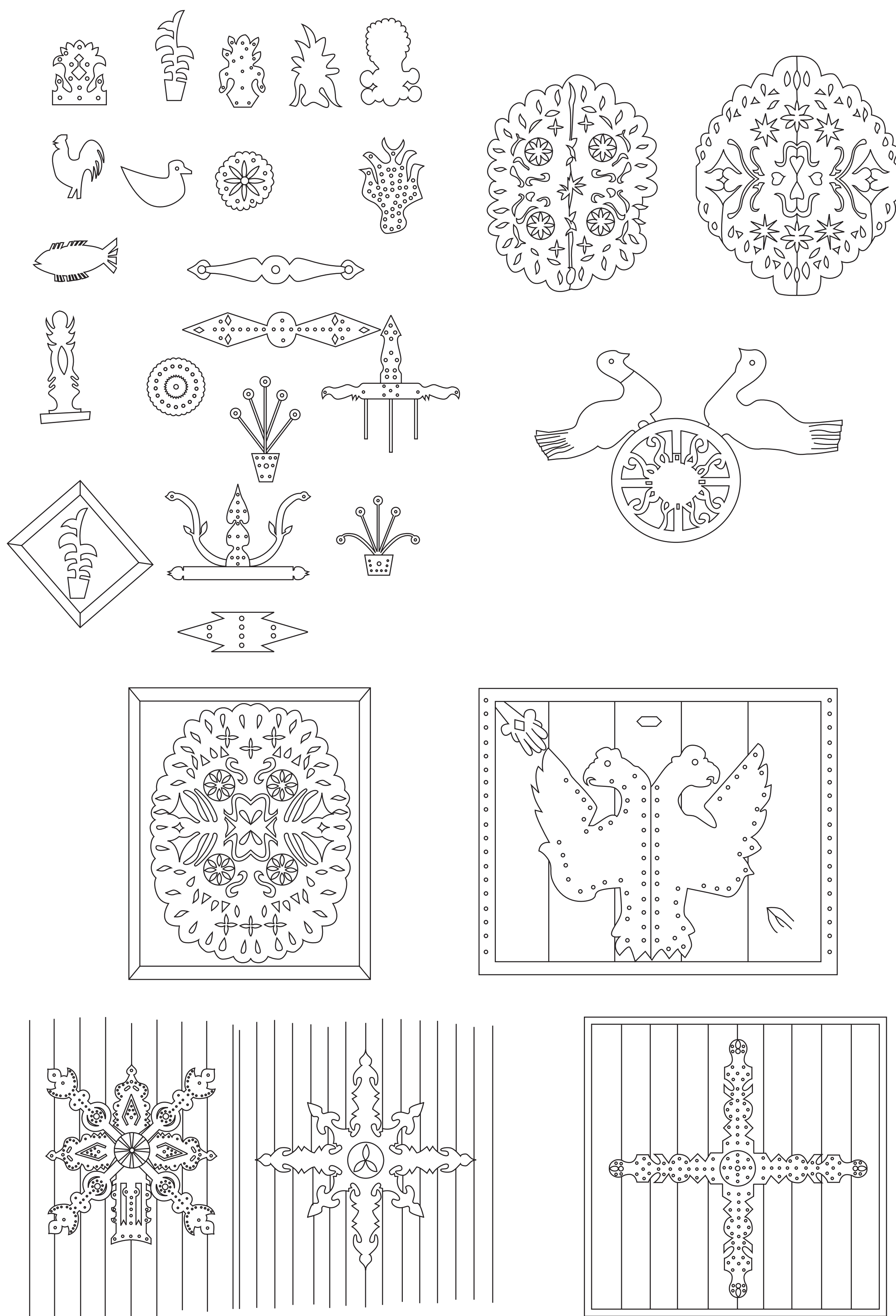
Приклади декорування воріт та хвірток



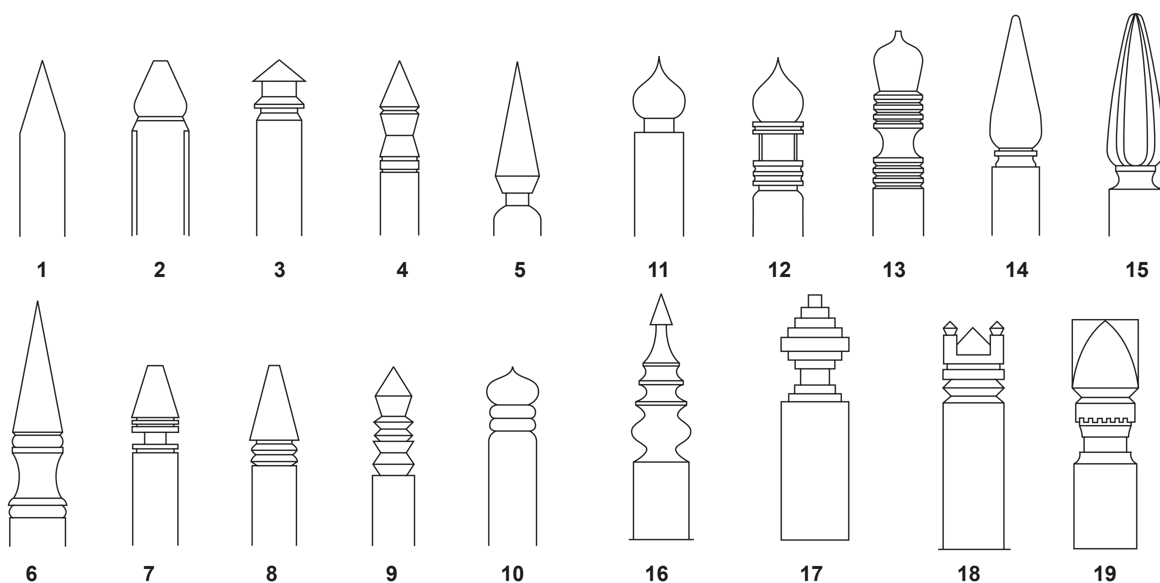
Приклади декоративно-художнього вирішення хвірток



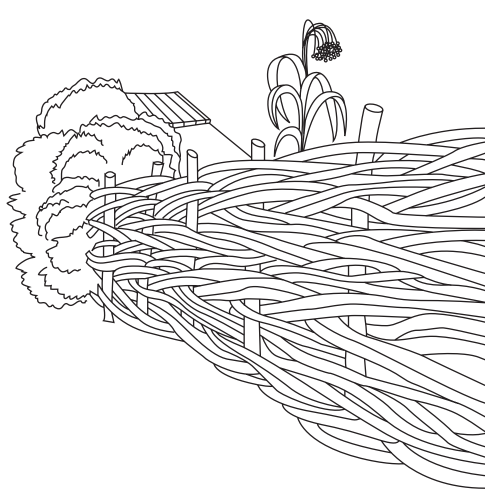
Причілки воріт. Центральна зона Молдови (Кодри)

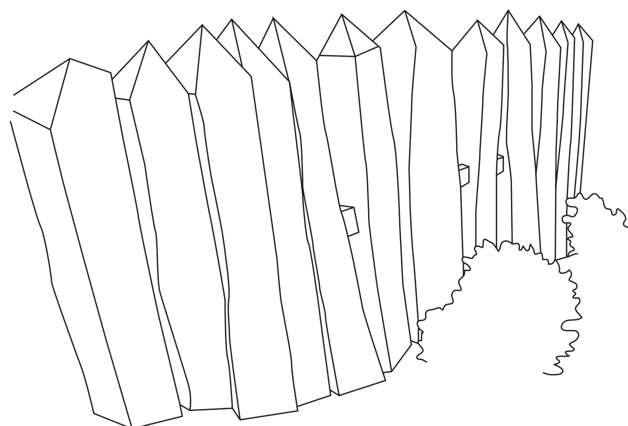


Накладні декоративні елементи стулок, воріт. Центральна зона Молдови (Кодри)

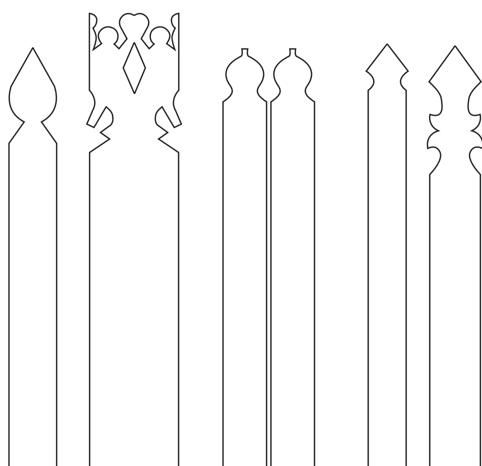


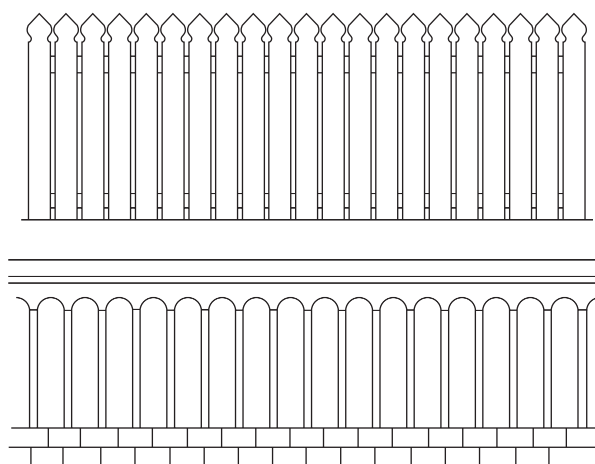
Завершення дерев'яних стовпів воріт, хвірток та огорожі. Північні та Центральні райони Молдови. 1—9 — шатрові прості та складні; 10—13 — цибулясті; 14, 15 — у вигляді бутона; 16—19 — складної композиції





Огорожі. 1 — Тин. Старі Редени Унгенський р-н; 2 — Частокіл. Марандени Фалештський р-н





Приклади штахет та штахетних парканів

низьким, що утворює просвіт хвіртки; кожний просвіт перекритий зверху власним двосхилим дашком. Кращі взірці таких воріт були в селах Деренев (Dereneu Călăraşi), Ходжинешть (Khodzhinesht') Онишкани (Onişcani Călăraşi), Речула (Rechiula Călăraşi) Каларашський р-н.

Рідкісними є ворота, утворені за цим принципом, але чотирма стовпами. На основі двох низьких стовпів, розташованих по обох боках від стулки воріт, робляться дві хвіртки, що мають свої дашки [Речула (Rechiula) Каларашський р-н].

До другого типу відносяться ворота, утворені на основі трьох стовпів, суцільних дощатих стулок і хвіртки, що мають часто півкругле, трикутне чи фігурне геометричне завершення.

Такі ворота можна зустріти повсюдно, вони ніде не переважають, крім сіл, що прилягають до кордону з Україною. Подібні конструктивні та декоративні прийоми організації воріт ми можемо побачити в Чернівецькій, Хмельницькій та Вінницькій областях.

Витонченості суцільному масиву дощок надає не тільки мальовнича крива лінія верху стулок, але і декоративні накладки, що обрамляють лінію завершя стулок і хвіртки або членують її по вертикалі. Декоративні накладки можуть розташовуватися в інших місцях глухої площини.

Сьогодні натрапити висохудожні ворота такого типу доволі складно. Найбільш цікавими є зразки, де горизонтальні бруси стулок на воротах і хвіртках виконані у вигляді кінських голів [с. Гриманкауци (Grimăncăuţi) Бричанського р-ну]. Всередині цих воріт є своєрідний декоративний центр, утворений головами двох коней.

Осібне місце в цій групі посідають ворота, де чотирьохгранний стовп має півкругле завершення, в якому зображено «колесо часу», або розетка солярного знаку із бахромою, що звисає, а нижня частина прикрашена ромбовидними мотивами.

Ця група також має дуже велику підгрупу, з тими самими конструктивними принципами організації, але відрізняється підходом до декору стулок і хвірток. Ця підгрупа має прийоми декорування стулок, притаманні першому типу.

Найстаріші і найбільш самобутні в художньому відношенні ворота можна було зустріти в південних і центральних районах Молдови (сс. Зубрешти (Zubreşti) Страшенський р-н, Гриманкуаци (Grimăncăuţi) Бричанський р-н).

До третього типу відносяться ворота простого архітектурно-конструктивного рішення. Їх конструкція проста: три низькі стовпи, решітчасті стулки воріт і хвіртка. Стулки воріт і хвіртка складені з тонких рейок, жердин або дощок. Зустрічаються такі ворота здебільшого в південних районах Молдови, але трапляються і на півночі, ще рідше — в центрі. Незважаючи на простоту, вони мають конструктивну і декоративну витонченість, яка проявляється в раціональній організації огороджуючої площини на основі рейок і жердин, що перетинаються під прямим кутом або по діагоналі, утворюючи геометричний візерунок.

До четвертого типу відносяться ворота, що споруджувалися по конструктивній схемі першого і другого типу, але відрізняються іншими прийомами декоративного оформлення. В першу чергу для декорації верхньої частини стулок, воріт, хвірток і накладних деталей використовуються точені на токарському верстаті дерев'яні елементи. Такі ворота можна зустріти в центральній частині Молдови, рідше — на півдні. До цієї групи варто віднести і новаторські пошуки створення воріт з бетону і металу. Необхідно відзначити, що у всіх типах воріт, починаючи з 1970-х рр., замість дерева стали застосовувати бетонні та металеві елементи.

Цікаве вирішення воріт першого типу можна зустріти в с. Буцен (Butsen) Котовський район, де народний майстер дотримується багатовікової традиції, використовує бетон і метал. Стовпи виконані з бетону, декорованого у вигляді виноградної лози, стулки воріт і хвіртки — металеві, також декоровані орнаментом з металевих прутів, коників, фронтон дашка декорований ажурною різьбою з оцинкованої бляхи.

Не менш цікаву інтерпретацію воріт другого типу ми можемо зустріти в селах на півночі, в центрі та півдні краю. Тут народний майстер також замінив дерево на бетон і метал, але зберіг традицію і вміло використав нові якості матеріалів для декорації.

Особливу художню цінність представляють ворота першого типу, які ми розглянемо більш детально. Їх можна зустріти в селах Каларашського Долна (Dolna), Садова (Sadova), Деренев (Derenev), Онишкани (Onişcani), Пиржолтени (Pyrzholten), Страшенського Трушени (Truseni), Кожушна

(Kozhushna), Зубрешти (Zubresht), Лозово (Lozova) та інших районів. У цьому типі необхідно особливо відзначити знайдені народним майстром пропорції воріт відповідно до навколишнього середовища і вертикальне членування воріт, побудоване на контрасті важких глухих і легких (у вигляді «різьбленого» мережива) частин стулок.

У цьому типі значну декоративну роль відіграє верхня частина стулок воріт і хвіртки. Стулки заходять впритул одна до одної вертикальними дошками, які по контуру мають вирізаний лучковою пилкою орнамент. Орнаментальні ритми створюються отворами, які майстри називають «очка» (окюр), у вигляді кругів, трикутників, ромбів, овалів, хрестиків, сердечок, людських фігур та ін. Мережива можуть утворюватися прорізом як всередині дошки, так і з її боку, що сприяє твореню великої кількості різноманітних узорів.

Майже кожному селу притаманний свій орнамент, але разом з тим весь район має свій визначений мотив. Всі мотиви можна розділити на три групи: геометричні, рослинні і антропоморфні.

Найчастіше геометричні мотиви організуються на основі ромба, двох ромбів на стержні або перехрещених кругів і коліс. Такі мотиви ідуть з глибини віків, де ромб — символ дерева життя, а круг належить до солярних знаків [5, с. 461]. На основі ромба цікаві мережива воріт можна зустріти в сс. Долна (Dolna), Садова (Sadova).

Рослинні мотиви зазвичай стилізують листя або стовбур дерева. Особливо яскраво виражений мотив листя на воротах сіл Долна (Dolna) і Пиржолтени (Pyrzholten), які створюють яскраве враження чогось відомого. Необхідно відзначити, що ці узори мають візантійське походження і широко застосовувались в декорації не тільки воріт.

Ще більше винахідливості проявляють народні майстри у створенні антропоморфних мотивів. Тут можна побачити найрізноманітніші мотиви: окремо жінку або чоловіка з шапками; чоловічків, що взялися за руки, подорожуючих, монахів тощо. Всій цій орнаментиці притаманна пластична і ритмічна виразність. Коріння цього орнаменту виводиться від схематичних антропоморфних фігур-ідолів.

Необхідно зазначити, що іноді у фігурах можна розгледіти визначений настрій — ліричний чи суворо аскетичний. Цей настрій змінюється залежно від стану і уяви людини в даний момент.

Без уваги не залишена і нижня частина стулок воріт чи хвіртки. Набраний із шалівки загальний масив дощок полегшується і урізноманітнюється різними фігурними накладками.

Улюбленими композиційними мотивами накладок є такі, де в основі композиції лежить коло. За цим принципом організована розетка на зразок квітки або сонця з променями у вигляді стилізованих стебел, антропоморфних і стріловидних мотивів, що сходяться до центру або розходяться від нього. Поряд можна зустрінути накладки у вигляді стилізованого вазона, квітки чи зооморфних фігур, серед яких — зображення жінки з піднятими руками, риби, фантастичних тварин та різноманітних птахів: півня, качки, двоголового орла, голуба. Багато з цих зображень мають давнє походження, їх символіка походить з глибини століть. Декорування воріт рибою в місцевості, віддаленій від води, можна пояснити ім'ям Ісуса Навіна, що згідно з біблійною легендою, є попередником Христа. Перекладається «син риби». Ще в древньому Римі образ його позначався знаком риби. Риба у слов'ян символізувала плодючість, багатство, сексуальну силу, мудрість [1, с. 417—418].

На півдні і в центральних районах Молдови в декорі дуже часто можна зустріти коло з двома ромбами по боках або ромб зі стріловидними мотивами, що відходять від нього. Подібні мотиви можна побачити на щитах воїнів і будинках на рельєфах колони Трояна. Хочу приєднатися до думки багатьох вчених, що ще рано говорити про пряму тяглість традицій між декором воріт, хат, та колоною Трояна, потрібні більш скрупульозні дослідження, але ці факти повинні бути зазначені [2, с. 178].

Цікаві накладки виконані в вигляді розетки-сонця, всередині декорованої квітами, зірками, елементами на основі комбінації кривих і стріловидних ліній. Вони часто займають велику частину глухої площини стулки і можуть бути обрамлені. Їх високохудожній малюнок надає воротам особливої витонченості та монументальності. Необхідно зазначити, що ворота з двома хвіртками менше декоруються, вони мають часто простий орнамент решітки стулок і хвірток. Естетичний бік досягається завдяки складному архітектурному рішенню.

У воротах першого типу хвіртка, перекрита своїм дашком, членується по вертикалі за тим самим принципом, що стулки. Ворота з повністю глухими стул-

ками і хвіртками декоруються накладними елементами та мальовничою підрізкою верху полотна стулки і хвіртки. Велика увага в цьому типі приділяється декоруванню верхньої частини фронтона дашка.

Як на будинках, так і на воротах таке завершення складається із вертикального різьбленого елемента, прибитого до торцевої частини гребеня і вітрових дощок (причелин), кінці яких декоровані. Вирішення вертикального елемента завершальної частини фронтона дуже різноманітні. Найчастіше тут можна зустріти різні композиції у вигляді громових знаків, геометричні форми. Популярним є також завершення у вигляді об'ємно-контурних зображень птахів і тварин.

Для обробки кінців вітрових дощок, випущених понад гребенем даху, використовуються старовинні мотиви контурного рисунка у вигляді кінських або павичевих голів «коників», які повернені в протилежні боки.

Такі декоративні елементи фронтона в свій час були не чим іншим, як магічними оберегами. Вони майже такі, що і на будинках: одинарний солярний знак, або знайомі нам три сонця, що символізують день від ранку до вечора, або священні зображення (кінь, богиня, птахи).

Лаконічна, скупа, гранично узагальнена обробка з магічним смислом створює виразне завершення фронтонів, свідчить про тонке розуміння народним майстром декоративних завдань. Такі мотиви завершення можна зустріти в народній архітектурі Молдови [3, с. 39].

Стовпи воріт виконували не тільки конструктивну функцію, а й були їх прикрасою. В основному стовпи воріт були прямокутного або квадратного січення, завершувалися вершком. Найпростіші завершення були у вигляді двосхилого даху або чотирисхилої піраміди. Декорування стовпа під пірамідою дашка здійснювалося поясками, шийками непростого профілю.

До другої групи входять завершення, що мають м'які плавні обриси (у вигляді цибулини, бутона квітки). Як і в першому типі, вони також декоровані поясками та шийками.

Декор стовпів пропорційно залежав від декорування стулок. Якщо декор стулки був бідний, то основний акцент робився на стовпах.

Найстарші взірці стовпів відносяться до кінця XIX ст. Вони відрізнялись високою майстерністю виконання і самобутністю, їх можна було ще зустріти в 50—60-х рр. XX ст. у лісовій зоні Кодр у селах Ворнічени (Vorinchen) Страшенського р-ну, Кожушна (Kozhushna) Страшенського р-ну, Речула (Rechiula) Каларашського р-ну, Страшени Страшенського р-ну. В їх рішеннях відчувається культура форми, яка могла бути лише наслідком творчої тяглості багатьох поколінь майстрів.

В цій групі є також завершення, виконані у вигляді скульптурної композиції. Цікавим є взірець в с. Кожушна (Kozhushna) Страшенського р-ну, вирішений у вигляді піраміди, яка закінчується по кутах чотирма антропоморфними стовпчиками, які оперезують піраміди знизу і стережуть її зверху своїми силуетами. Силует стовпчиків нагадує чоловічків або ідолів. Вся композиція під пірамідою декорована поясками, середній з яких орнаментований. Стрункий малюнок різьби і витримані пропорції надають стовпові і воротам сильне декоративне звучання. Не менш цікаві завершення стовпів в Ліпканах (Lipkan) Єдинецького р-ну, Микауцах (Mikeuts) Страшенського р-ну, виконані у вигляді скульптурної групи, що закінчується у першому випадку квіткою, а в другому — пірамідою.

Оригінальним є вирішення стовпа в с. Липкани: верхня частина — у вигляді чотирисхилого даху з фронтонами, відділена від нижньої частини декорованими поясками і складними профілями [3, с. 40].

Завершення стовпа в с. Дрепкауци (Drepcauţi) Бричанського р-ну нагадує п'ятиярусний зіккурат, що починається з тіла стовпа, ярусами піднімається вверх, в образі якого можна побачити антропоморфну фігуру ідола, або багатозаломний верх церкви.

До цієї групи можна віднести завершення, сформовані на основі численних поясків, валиків, викружок, які закінчуються витягнутим пірамідальним шпилем і нагадують колони храмів у мініатюрі.

Такі завершення можна зустріти в Дондюшанському (сс. Климауци (Klimauts), Цауль (Tsaul), Бричанському (с. Маркауци (Merkeuts), Фалештському (с. Марандени) районах.

Зовсім інші завершення мають стовпи воріт першого і другого типів в молдавських селах Чернівецької області і в селах Бричанського, Єдинецького районів. В їх основі лежать ті ж принципи, що в першому і в другому типах, але вони мають стрункіші пропорції завдяки високим чотиригранним пі-

рамідам або злегка витягненим цибулькам і бутонам. Завдяки сильно видовженим формам вони виглядають монументально, хоча стулки і хвіртки декоровані бідно. Їх скульптурний силует вирубується сокирою та вирізається лучковою пилкою. Такі стовпи можна зустріти в селах Гриманкауци (Grimăncăuţi), Требисоуци (Trebeseuts), Коликауци (Kolshkeuts) (Бричанський р-н), Гординешти (Gordinesht) (Єдинецький р-н).

Старі взірці воріт і стовпів центральних і північних районів в с. Гриманкауци (Grimăncăuţi), Зубрешти (Zubresht) Страшенського р-ну та ін., на нашу думку, не є молдавськими. Появилися вони більше століття назад із сусідніх областей України, що межують з Молдовою, і за цей час постійно отримували місцеві особливості як в загальній композиції, так і в декорі.

До четвертої групи належать чотиригранні стовпи, які мають завершення у вигляді півкруга або піраміди, а сама фасадна площина прикрашена контурною різьбою, що може бути розмальована. У верхній частині стовпа може знаходитися коло чи розетка солярного знака із звисаючою бахромою, а нижня частина прикрашена ромбовидними мотивами. Такі стовпи можна зустріти в Бричанському районі, наприклад в с. Дрепкауци (Drepcauţi).

У багатьох випадках завершення ворітних стовпів є не що інше, як обереги, призначення яких — відлякувати і відганяти від дому всяку нечисть; в інших випадках — це елементи складної символіки.

Пірамідальне завершення має давнє коріння, що йде з мистецтва стародавнього Сходу, де обеліск був об'єктом солярного культу і втілював у собі «зв'язок неба з землею». Стовпи, що завершуються у вигляді бутонів та квітів, символізують джерело життя.

Важливе значення в селянській садибі займають огорожі, які намагаються виконати в ансамблі з ворітьми, або на контрасті до них.

Найдавніші огорожі — частокіл та плетені. Їх можна було зустріти в XIX — на поч. XX ст. повсюдно. Конструктивна схема їх зведення всюди була однаковою, але є і відмінності. В зоні Кодр плетені огорожі (тин, пліт) робились високими, з товстих жердин. Їх завершували «шапкою» з хмизу, гілок колючих чагарників, що не тільки робило неприступною садибу, а й придавало їм мальовничий колорит.

Вибір типу огорожі залежав від її функціонального призначення. Так, ділянка забудови, садиби, город оточували плетеними огорожами, вони не доходили до воріт садиби. Ділянка від воріт, де знаходився житловий будинок, огороджувалася дощатим парканом. На півдні робились огорожі з очерету.

На зміну тинам, плотам прийшли дощаті паркани, що робились у вигляді глухої площини або з проміжками між штахетами. На півночі Молдови використовуються паркани, виконані з широких дощок, укладених горизонтально між стовпами.

Паркани з горизонтальною дошкою можуть бути щільними або мати світлові проміжки. Такі паркани можна зустріти в Дондюшанському (сс. Климауци (Klimauts), Цауль (Tsaul), Виишора) та інших районах півночі Молдови [4, с. 231].

Для надання декоративності глухі площини парканів декоруються накладками або членується рейками-нащільниками. Завершення штахетної дошки може бути найрізноманітніше.

Найбільший інтерес представляють паркани, що набираються впритул одна до одної дощок з однаково фігурно-вирізаними по боках рисунками, та ті, що мають розвинуте декоративне завершення.

Для надання огорожам більшої декоративності в штахетний ритм паркану через 2 м вставляється широка дошка, вверх якої декорований прорізним рисунком. Такі вставки між стовпами роблять по всьому периметру огорожі, вони є обереговими знаками, що охороняють садибу від проникнення злиднів. Сюжет цієї вставки — жінка з піднесеними руками.

Немислимим є старовинний паркан в українців Молдови без начеплених на коли битих горшків, які мали магічну силу — не пропускати нікого за огорожу садиби.

На превеликий жаль, сотні стовпів і огорож з XIX — поч. XX ст. з різноманітними завершеннями не були в свій час зафіксовані, отож утрачено великий фактичний матеріал. Сьогодні дуже важко всебічно узагальнити цей матеріал та подати його для наших наступних поколінь. Розглянутий нами матеріал і особливо його графічна частина складає понад 700 рисунків, що стане значним здобутком у компенсації втрачених артефактів.

1. *Войтович В.* Українська міфологія / В. Войтович. — К. : Либідь, 2002.

2. *Каждан С.* От Христа к Костянтину / С. Каждан. — М., 1965.
3. *Лившиц М.Я.* Декор в народной архитектуре Молдавии / М.Я. Лившиц. — Кишинев : Штиинца, 1971.
4. Малая история искусств. Искусство древнего востока. — М. : Искусство, 1976.
5. *Рыбаков Б.А.* Язычество древней Руси / Б.А. Рыбаков. — М. : Наука, 1988.

Yaroslav Taras

ON WOODEN GATES AND FENCES IN MOLDOVA IN ARCHITECTURAL AND DECORATIVE ASPECTS

In the article written on the ground of field materials have been considered some examples of wooden gates and fences. In the study has been claimed that after architectural and constructive design there had been four types of gates; each one has been accompanied with its characteristics. Findings have been made that proportions and artistic features of gates have been influenced by environmental conditions and by a landlord's economical status as well as functional predestination; quite significant decorative part has been played by the upper part of folds and wickets. In the past every region had its own architectural decorative motif formed on the ground of geometrical, floral or anthropomorphic ornaments differentiated by inlaid details. In details have been reviewed decorations in the upper part of gates, sheds fronts and ridges. Classification of pillars after architectural decorative finishing has been presented with the finding that the mentioned finishing had dependent on artistic design of folds and sheds.

Keywords: gate, wicket, fence, décor.

Ярослав Тарас

ДЕРЕВЯННЫЕ ВОРОТА И ОГРАДЫ МОЛДОВЫ: АРХИТЕКТУРНО-ДЕКОРАТИВНЫЙ АСПЕКТ

На основе полевых материалов рассматриваются деревянные ворота и ограды. Установлено, що в соответствии с архитектурно-конструктивным решением ворота сооружались четырех типов, дается характеристика каждого типа. Определено, что на пропорции и их художественное решение влияли окружающая среда, экономическое положение хозяина, функциональное предназначение; значительную декоративную роль играла верхняя часть сводимых половин ворот и калиток. Каждый район имел свой архитектурно-художественный мотив, формировавшийся на основе геометрического, растительного, антропоморфного орнамента и разнообразившийся накладными деталями. Детально рассматривается декорирование верхних частей ворот, покрытий, фронтонов, гребня. Приведена также классификация столбов в соответствии с их архитектурно-декоративным решением, установлено, що их решение зависело от художественного оформления сводимых половин и покрытия. Рассмотрены все виды оград.

Ключевые слова: ворота, калитка, ограда, декор.



Музейна практика

Андріана НАДОПТА

РОЛЬ ГРОМАДСЬКИХ, НАУКОВИХ ОРГАНІЗАЦІЙ ТА ЦЕРКВИ У ФОРМУВАННІ ТА СТАНОВЛЕННІ УКРАЇНСЬКОГО ЕТНОГРАФІЧНОГО МУЗЕЙНИЦТВА ГАЛИЧИНИ кінця XIX — 30-х рр. XX ст.

У статті проаналізована подвижницька діяльність громадськості Галичини щодо збереження пам'яток української культури. Величезну роботу в цьому напрямку проводили НТШ, товариства «Просвіта», «Рідна школа», церковні діячі та регіональні музейні товариства Галичини. Розкривається їх роль і значення у формуванні українського етнографічного музейництва Галичини в досліджуваний період.

Ключові слова: наукове товариство, музейне товариство, музей, етнографічна збірка.

Історія наукових і культурно-освітніх товариств та церкви привертала увагу багатьох дослідників, однак ні в українській, ні в зарубіжній історіографії немає спеціального дослідження, предметом наукового інтересу яких була б їх музейницька діяльність. Ще у 1930-х рр. з'явилася низка публікацій, присвячених діяльності музейних товариств. Серед робіт на цю тему слід назвати статті М. Скорика [74, с. 3—18], І. Крип'якевича [45, с. 91—92], К. Добрянського [25, с. 3], Фр. Коковського [42, с. 262—264], Р. Гарасимчука [19, с. 4], Фр. Гебеля [20, с. 4] та інших. Окремі аспекти обраної теми висвітлено у працях І. Свєнціцького [69, с. 18—24; 70, 79 (I) с., іл.], В. Мудрого [54, 19 с.], Г. Скрипник [75, 304 с.: іл.], Т. Гонтар [22, с. 417—427], А. Козицького [41, с. 467—477], О. Сидора [72, с. 5—33; 73, с. 153—158].

Кінець XIX — 30-ті рр. XX ст. — період суперечливих історичних подій в історії Галичини. Важливими складовими, що визначали цей процес, були відсутність самостійної української держави, політика Австро-Угорщини, Польщі й Росії щодо державницьких прагнень українців. Трактування польським населенням території Галичини як історично польських земель, колонізаторська політика Австро-угорського уряду та економічна відсталість краю практично зводили нанівець ті правові умови для розвитку українців, що їх гарантувала галичанам австрійська конституція. У статті 19 «Закону про загальні права громадян» зазначалося, що всі нації держави рівні у правах, кожна з них має беззастережне право на збереження й плекання власної національності та мови. Відомий австрійський історик Еріх Цьольнер вважає, що саме ця стаття та коментар до неї були «визначальними» для всього права національностей в Австрійській державі [80, с. 401]. Таким чином, толерантна урядова політика, принаймні на правовому рівні, забезпечувала можливості українцям Галичини політичної, організаційної та культурної діяльності, яких вони не мали в самодержавній Росії.

Піднесенню національного життя в краї сприяли українські наукові й культурні установи, товариства та об'єднання, що ставали виразниками української національної ідеї не тільки для Галичини, а й для всієї України. Новостворені товариства великого значення надавали культурно-освітній роботі серед найширших верств населення, в якій істотне місце посідала й музейна справа. Саме така праця зі збереження історичної пам'яті, національних традицій,

пам'яток історії та культури українського народу утверджувала національну цінність народної традиційної культури, ставала «одним із засобів і показників протидії, рухом опору проти асиміляторського наступу чужоземних поневолювачів» [39, с. 198].

Важливою подією суспільно-політичного життя Галичини другої половини XIX ст. стало заснування в 1868 р. у Львові товариства «Просвіта». Одним із фундаторів новоствореного товариства та його першим головою був відомий громадський діяч, педагог, журналіст і композитор Анатоль Вахнянин.

Важко оцінити значення «Просвіти» у громадському та політичному житті української спільноти, у піднесенні культурно-освітнього й економічного рівня українців. Василь Мудрий ще в 1928 р. слушно зауважив: «Просвіта» є в нас тією установою, з існуванням і розвитком якої довший час було тісно зв'язане ціле відродження тієї вітки українського народу, що жила в Австрії. Та були і такі часи, коли «Просвіта» була одиноким центром українського національного руху і єдиним джерелом, з якого швидко розвивалася важка хвиля національного відродження по всій українській землі» [54, с. 11].

Згідно з першим статутом, «Просвіта» — науково-освітнє товариство, яке мало збирати та видавати народні пісні, казки, перекази, усе, що уможливлює вивчення народу, його історію, а також популярні твори з усіх розділів науки у відповідності з поняттями народу, його потребами» [40, с. 15]. Ширшу культурно-освітню роботу передбачав статут 1912 р. Окрім видання книг, основні напрямки діяльності товариства охоплювали організацію читалень, книгозбірень, музеїв, найрізноманітніших курсів та аматорських гуртків, створення театру, проведення краєзнавчих походів тощо. Однак через обмежені матеріальні можливості товариства його діяльність була зосереджена на поширенні освіти, на ліквідації серед населення Галичини, головно сільського, тотальної неграмотності шляхом видання популярних книжок і організації філій та читалень у містах і селах. Наукову діяльність «Просвіти» перейняло на себе Літературне товариство імені Шевченка, яке через три роки було засновано за участю просвітян.

Слід зазначити, що діяльність зі збирання та зберігання пам'яток української старовини стала тільки однією ланкою із загальної програми роботи товариства. У 1868 р. при науково-освітньому товаристві «Просвіта» закладено музей. Основу збірки осередку становили етнографічні матеріали: 400 писанок, 24 предмети побуту, 3 музичні інструменти, дерев'яні різьблені вироби, цехові знаки. Крім того, до збірки входили пам'ятки з археології, нумізматики та понад 160 одиниць цінних рукописів і стародруків [71, с. 18].

На ґрунтовну музейну основу пам'яткоохоронна робота товариством «Просвіта» поставлена не була. Директор Національного музею у Львові Іларіон Свєнціцький зазначав, що Товариство збирало тільки «принагідні музейні предмети» [71, с. 18], тому його збірка поповнювалася в основному випадковими надходженнями і станом на 1913 р. становила 984 пам'ятки [37, с. 75]. Саме тому «Просвіта» прийняла рішення про приєднання своєї збірки до Національного музею у Львові.

19 травня 1913 р. між товариством «Просвіта» та науковою фундацією було підписано акт про передачу музейної збірки у сталий депозит [71, с. 12]. 13 грудня 1913 р. на церемонії відкриття збірок Національного музею для громадського відвідування голова «Просвіти» Іван Кивелюк урочисто передав у його фонд збірку з музею товариства [40, с. 23]. За умовами депозиту, для збереження музейних пам'яток один представник від товариства «Просвіта» мав входити до складу Кураторії Національного Музею. У 1913 р. таким представником від «Просвіти» став о. Теодосій Лежигубський, у 1924 р. — відомий український педагог і публіцист Михайло Галущинський. У 1926 р. представник товариства «Просвіта» вчитель та громадський діяч Володимир Децикевич став навіть головою Кураторії Національного музею [37, с. 85].

На кінець XIX ст. терени Галичини стали центром консолідації зусиль знаних представників інтелігенції для національно-культурного відродження не тільки Галичини, а й усієї України. Під цим оглядом показовою є історія заснування у Львові Наукового товариства ім. Шевченка та музею при ньому. Літературне Товариство ім. Тараса Шевченка постало у Львові з ініціативи видатних діячів із Наддніпрянської України: відомого українського літератора та публіциста Олександра Кониського, колишнього кирило-мефодіївця Дмитра Пальчикова, поміщиці з Полтави Єлизавети Милорадович, а та-

кож видатного українського мислителя XIX ст. Михайла Драгоманова [38, с. 10].

11 грудня 1873 р. Галицьке Намісництво затвердило Статут Товариства імені Шевченка. Документ підписали і внесли на затвердження громадяни Австро-Угорщини Т. Барановський, М. Димет, С. Качала, М. Коссак, Л. Лукашевич, Ол. Огоновський, Ом. Огоновський, Ю. Романчук, К. Сушкевич [53, с. 260]. Усі вони й виступили засновниками товариства ім. Шевченка. На початку своєї діяльності Товариство не проводило наукових досліджень, однак його не можна вважати й суто літературним. Дослідниця Зінаїда Зайцева кваліфікує Товариство «як видавничу, культурно-просвітницьку установу, діяльність якої перетиналась з роботою раніше створеної «Просвіти» [30, с. 188].

Переломним для Товариства стає 1892 рік — рік, коли на загальних зборах установи ухвалено рішення про реорганізацію та перейменування його в Наукове товариство імені Шевченка (далі — НТШ). Згідно з чинним від 1867 р. «Законом про товариства», 16 листопада 1892 р. намісництво затвердило статут установи. На реорганізацію товариства галицькі діячі, зокрема Олександр Барвінський (видатний громадський діяч, а з травня 1893 р. — голова Наукового товариства ім. Шевченка), покладали значні сподівання. Адже, згідно з Конституцією Австрії, після двох років видавничої діяльності НТШ віденська адміністрація мала надати йому статус Української Академії Наук із відповідним фінансуванням [53, с. 264]. Зразком могли бути Празька та Краківська академії наук, які отримували субсидії від уряду. Цій меті була підпорядкована і наступна, 1898 р., зміна статуту, що мала максимально наблизити установу до академій західноєвропейських країн. Однак статусу академії Науковому товариству імені Шевченка офіційно ніколи не було надано. Товариство отримувало тільки незначні щорічні державні субсидії, розміри яких були мізерними порівняно з бюджетом установи і з державним фінансуванням, що його надавали іншим науковим установам в Австро-Угорщині.

Завдання створити музей було поставлене перед НТШ ще в першому статуті. У ньому, зокрема, зазначалося, що Товариство «має плекати та розвивати науки в українській мові та штуки і збирати та зберігати всякі пам'ятки, старанності і наукові предмети України-Руси. До того мають служити наукові досліди…, збирання матеріалів до бібліотеки і музею…» [15, с. 211]. Більшість дослідників дотримується думки, що музей НТШ був заснований у 1895 р. Хоча в історіографії музейної справи вказують дві дати: 1893 р., коли до музею надійшли перші експонати (відомий колекціонер із Києва Василь Тарновський подарував портрет Т.Г. Шевченка, а художник Корнило Устиянович — ікону), і 1895-й — саме за цей рік у звіті про діяльність НТШ знаходимо згадку про музей [5, арк. 3].

Зважаючи на те, що в умовах русифікації чи полонізації елітарної міської культури в Україні культура народна набирала надзвичайної ваги та ставала своєрідним поштовхом для національного відродження українців, 11 травня 1898 р. з ініціативи Голови Виділу НТШ Михайла Грушевського створено Етнографічну комісію. Головним напрямком її діяльності став систематичний збір етнографічних і фольклорних матеріалів [6, арк. 20]. Тоді ж визначено функції музею та принципи його діяльності. Музей мав стати однією з наукових інституцій НТШ, а етнографічні дослідження — одним із найголовніших напрямків діяльності Товариства.

За час свого існування музей кілька разів змінював назву: спочатку називався Музеєм Наукового товариства ім. Т. Шевченка або Музеєм старинностей, потім — Музеєм старожитностей, з 1920 р. — Українським національним музеєм ім. Т. Шевченка, а в 1930-х рр. XX ст. — Культурно-Історичним музеєм.

Музей при НТШ існував повністю на кошти Товариства, якому сейм надав незначну грошову допомогу, тому не було змоги належним чином фінансувати комплектування музейних збірок, утримувати відповідний персонал. Починаючи з 1893 р. НТШ неодноразово зверталося до Галицького сейму з проханням виділити кошти для розбудови музею, однак безрезультатно [7, арк. 69—70]. Кількість закуплених речей була незначною, а основні надходження в музейні збірки відбувалися завдяки організаціям і приватним особам.

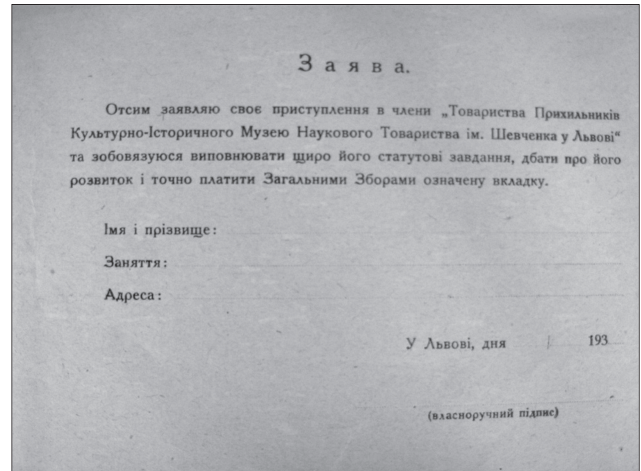
Тільки у 1900 р. розпочалась активна робота Етнографічної комісії у справі розбудови музею. Розуміючи всю важливість умов експонування, збереження та наукового опрацювання етнографічної колекції, НТШ у 1912—1913 рр. виділяє для му-

зею 10 кімнат у щойно придбаному будинку на вул. Чарнецького, 24 (нині вул. Винниченка, 24). У цьому приміщенні музей містився аж до ліквідації Товариства в 1940 р., після зайняття Львова радянськими військами.

Комплектуванню етнографічної збірки музею сприяли програми-відозви до громадськості, які складали голова НТШ Михайло Грушевський, голова Етнографічної комісії Іван Франко та її секретар Володимир Гнатюк. Ці відозви, крім звернень до населення збирати і передавати до музею етнографічні матеріали, містили інформацію про сам музей, його мету та перспективи діяльності. Відома дослідниця українського музейництва, професор Г.А. Скрипник вважає ці відозви своєрідними науково-методичними посібниками, які ставили народознавчі дослідження в Галичині на рівень вимог тогочасної етнографічної науки [75, с. 79]. Невдовзі музей НТШ став таким вагомим відділенням Товариства, що з його існуванням не могла не рахуватися й держава: йому була надана фінансова допомога, щоправда, не дуже значна, але й це був безпрецедентний випадок в українському музейництві Галичини [72, с. 8]. У 1911 р. голова НТШ Михайло Грушевський домігся виділення від сейму 2000 крон на закупівлю експонатів. Іларіон Свєнціцький зазначив, що «в розвиткові українського музейництва в Галичині це одинокий випадок, що музейна справа розпочата одиницею, в громадсько-національній інституції, одержала якусь підмогу від влади» [70, с. 24].

Після проголошення Польської держави Товариство втратило фінансову підтримку, яку раніше отримувало від центральної та крайової влади. Каса Товариства мала змогу покривати тільки платню директора Музею та однієї стипендіатки. Однак, незважаючи на фінансові труднощі, колекція Музею зростала і наприкінці 1930-х рр. Культурно-Історичний музей зумів зібрати 18540 експонатів етнографічного характеру [22, с. 424].

Не стояла осторонь справи розбудови музею НТШ і громадськість краю. Для сприяння музею 16 жовтня 1937 р. було створено «Товариство Прихильників Культурно-Історичного музею НТШ» [31, с. 27]. Його головою обрано директора Земельного банку у Львові, члена НТШ Павла Кривуцького, секретарем — директора Музею НТШ Ярослава Пастернака. «Допомагати Музеєві матеріально..., приєднувати до нього все нових прихильників, дбати про поширювання ідей українського музейництва та належну пошану для всієї української старовини» — так визначено мету товариства [61, с. 4].



З а я в а.

Отсим заявляю своє приступлення в члени „Товариства Прихильників Культурно-Історичного Музею Наукового Товариства ім. Шевченка у Львові" та зобовязуюся виповнювати щиро його статутові завдання, дбати про його розвиток і точно платити Загальними Зборами означену вкладку.

Імя і прізвище:

Заняття:

Адреса:

У Львові, дня 193

(власноручний підпис)

З перших днів існування «Товариство прихильників Культурно-Історичного музею НТШ» розгорнуло енергійну діяльність. Так, тільки впродовж першого року існування це молоде об'єднання прийняло до своїх лав 440 членів. Активними учасниками товариства були члени НТШ Іван Гижа, Антін Іщак, Роман Гарасимчук, Калістрат Добрянський, Кость Паньківський, Іван Німчук, др. богослов'я о. Іван Йосафат Скрутень.

Матеріальну базу організації становили членські внески та добродійні пожертви установ і поодиноких громадян. У 1938 р. щедру пожертву товариству зробили Центросоюз — 500 злотих і товариство «Підойма» у Дрогобичі — 200 злотих. Надходження організації за 1938 р. загалом становили 6124,94 злотого [29, с. 2]. Такий стан справ дав змогу покрити всі видатки Культурно-Історичного Музею НТШ на «консервацію, інвентаризацію, інсталяцію й закупівлю предметів музейної вартості, а всі інші випадки були покриті вступами гостей музею» [32, с. 99].

«Влаштування етнографічної вистави «Полісся», фінансування розкопок на «Золотому Тоці» в Крилосі, видання 10 тисяч наліпок з планом катедри в Крилосі та теракотові фігурки «Княжна з Крилосу», поміч в інсталяції музейних збірок, поїздки в терен для вивчення пам'яток старовини» — ось далеко не повний перелік справ, зроблених товариством [29, с. 2]. Слід зазначити, що розкопки у Крилосі відомий археолог Я. Пастернак проводив ще й при

фінансовій підтримці Митрополита УГКЦ Андрея Шептицького.

Організована «Товариством Прихильників Культурно-Історичного музею» (6 березня — 18 квітня 1938 р.) етнографічна виставка «Полісся» стала помітною подією в культурному житті Львова. У трьох залах музею НТШ було виставлено експонати з Пінська, Кобрина, Сарн, Камінь-Каширського, що репрезентували сільськогосподарські знаряддя праці, рибальство, бджільництво, ткацтво, вишивку, мереживо, кераміку, народний одяг тощо. Популярний тоді журнал «Нова хата» зазначав, що «...у трьох салях розгорнулась уся матеріальна культура цієї країни. Від простого глечика аж до рибальських сітей. І здивувала всіх... Виставка вражає своїм багацтвом» [63, с. 3]. Уперше виставка мала справді науковий та культурно-освітній характер. Шеститижневе дійство доповнювалося низкою науково-популярних рефератів про духовну та матеріальну культуру Поліського краю відомих науковців: Я. Пастернака, І. Раковського, В. Кубійовича, Ф. Колесси, І. Гургули, Р. Гарасимчука [19, с. 4; 26, с. 8; 47, с. 2—3].

Успішному проведенню виставки сприяли й цікаві компоненти дійства, такі як демонстрація одягу селянами з Полісся, виконання пісень і обрядів, відтворення поліських мелодій за допомогою валків фонографа, демонстрація фільму з побуту поліського села.

Виставку «Полісся» планували як початок організації ряду етнографічних виставок за принципом етнографічного районування України [19, с. 4]. Наступним її етапом стали плани Етнографічної Комісії НТШ влаштувати при підтримці «Товариства Прихильників Культурно-Історичного музею НТШ» з 5 березня по 16 квітня 1939 р. «Етнографічну Лемківську Виставу». З метою підготовки дійства Я. Пастернак та Р. Гарасимчук здійснили поїздку до музею «Лемківщина» в Сяноці. На виставку у Львові відібрано 182 предмети, які в шістнадцяти скринях вислано до Львова [73, с. 157]. Деякі експонати з Лемківщини музей НТШ випозичив у самбірського музею «Бойківщина» [1, арк. 104]. Крім експонування предметів побуту та народного мистецтва лемків, планувалося провести цикл лекцій та вечір лемківського фольклору і танців [25, с. 3]. Однак провести цю виставку заборонила польська влада. У фондах Центрального державного історичного архіву України у м. Львові зберігається копія відповідного листа Львівського Воєводського управління до музею Наукового Товариства ім. Шевченка [8, арк. 18].

Плани Товариства на 1939 р. передбачали також подальше фінансування розкопок на «Золотому Тоці» в Крилосі, а згодом у Белзі та Звенигороді [29, с. 2].

У справі українського музейництва Галичини активну участь брала церква.

Саме церковний діяч став основоположником першої в Галичині української, суто музейної установи. У 1805 р. на основі власної збірки пам'яток старовини Галицький Митрополит Андрей Шептицький заснував Церковний музей, який згодом перейменовано на Національний Музей імені Митрополита Андрея графа на Шептичах Шептицького. Згідно з шостим параграфом Статуту Музею, майно інституції складалося з фундації греко-католицького Галицького Митрополита Андрея графа на Шептичах Шептицького, а саме: «музейних зборів, бібліотеки та інвентаря, описаних спеціальними каталогами» [58, с. 2].

Спочатку музей розміщувався в підсобних приміщеннях архітектурного комплексу Собору св. Юра, «на митрополичому дворі в п'яти просторих світлицях, приладжених з давньої митрополичої возівні» [68, с. 3]. У 1907 р. на кошти засновника закуплено для потреб музею будинок художника Яна Стики на вул. Міцкевича (нині Листопадового чину, 11), а 1911 р. — репрезентативну споруду, власність професора Дуніковського на вул. Мохнацького (нині Драгоманова, 42) [16, с. 7]. Нотаріальним актом від 11 липня 1911 р. Андрей Шептицький офіційно змінив назву наукової фундації на «Національний музей у Львові».

На потреби плоду своєї праці Андрей Шептицький призначив фінансове забезпечення в сумі 18000 корон на десять років (до 1921 р.). Однак його внесок у фінансування потреб інституції був значно більшим. Тільки за 10 років існування Музею Митрополит виділив 350000 крон і подарував 3400 пам'яток із загальної кількості експонатів 16500 [68, с. 3].

Винятковою подією для Галичини стало святкове відкриття Національного музею 13 грудня 1913 р. Іларіон Свєнціцький зазначав, що в цей день Ан-

дрей Шептицький передав свій музей, як самостійну наукову установу, ним засновану, для загального народного вжитку [68, с. 3].

Поступово Національний музей у Львові зі збірки суто церковного характеру став провідним осередком збирацької, наукової й культурної праці регіону. У музеї формуються збірки культурно-історичного відділу, відділу етнографії, археології, нумізматики... До їх комплектації засновник був причетний безпосередньо, оскільки передавав до музею вже не сотні, а тисячі унікальних пам'яток.

Значну відповідальність за збереження пам'яток української культури Митрополит Андрей покладав і на духовенство. До 1931 р. Митрополича капітула зібрала для установи 220 предметів старовини, духовенство Галицької митрополії — 69, а особистий внесок засновника у фонди музею на 1931 р. становив 9880 пам'яток [37, с. 76].

Церковні діячі Галичини й самі намагалися підтримувати діяльність всенародної наукової установи. У 1931 р. з ініціативи єпископа І. Бучка засновано статутне товариство «Союз прихильників Національного музею у Львові» (СПНМ). Метою організації стало матеріальне забезпечення, збагачення збірок і розвиток наукової праці музею. На зборах засновників 4 грудня 1931 р. головою Союзу Прихильників Національного музею обрано єпископа Івана Бучка, заступником голови — м-ра Михайла Терлецького, скарбником — мітрата Олексу Базюка, членом Ради — д-ра Івана Брика, секретарем — директора Національного музею Іларіона Свєнціцького, членами контрольної комісії — катихита Михайла Ладу і суддю д-ра Станіслава Старосольського [34, с. 6].

З огляду на значущість наукової фундації «Національний музей у Львові» Митрополичий Ординаріат закликав духовенство ставати активними членами «Союзу прихильників Національного музею» і залучати до співпраці з ним своїх вірних. З цією метою всім деканатам львівської Єпархії Рада Союзу розіслала статут організації із запрошенням про вступ [34, с. 6]. До співпраці з СПНМ запрошувалися не тільки галичани, а й представники з Волині, Полісся, Підляшшя та емігранти з Канади й Америки [34, с. 7]. Такі дії мали певні позитивні наслідки: впродовж першого року існування товариства його дійсними членами стали 10 священиків із Галичини і три з Америки, які сплачували внески в розмірі 60 зл., і священики з Бібрецького, Бережанського і Струмило-Кам'янецького деканатів, що сплачували річні внески по 120 золотих. Того ж року долучилися до діяльності організації п'ять установ із річним внеском по 120 зл. та 24 приватні особи з внесками по 60 злотих [76, с. 34]. Як зазначено у звітах Управи Національного музею у Львові, за 1932 р. силами 50-ти членів СПНМ вдалося зібрати 1943 зл., у 1933 р. — 1582,97 зл. Ці кошти Національний музей виділив на закупівлю музейних предметів [35, с. 2; 36, с. 4]. Загалом же впродовж 1932 р. СПНМ зібрав 1856,70 зл., з яких 968,13 зл. було витрачено на закупівлю пам'яток, 143,10 зл. — на адміністрацію і друк, а 745,47 зл. перенесено на 1933 рік [50, с. 11]. У 1934 р. прихильники наукової фундації зібрали 13189 злотих добровільних пожертв у Львові, духовенство за межами міста — 2858,60, громадяни поза містом — 5773,13, діаспора з Америки — 18030 злотих [50, с. 19—21]. Завдяки лише внескам членів товариства сумарний дохід СПНМ від заснування до кінця 1938 р. становив 15025,56 зл. [51, с. 88]. На кошти, зібрані товариством «Союз прихильників Національного музею у Львові», вийшли три річні випуски «Літопису Національного музею». У них опубліковано звіти про діяльність музею і Союзу за 1934—1936 рр., огляд наукової діяльності установи за 30 років та поточні питання [64, с. 4].

Збереженню значної кількості пам'яток української культури активно сприяла черниця чину Сестер Василіянок — Северина Париллє (27 липня 1884—1941). Важливою подією в культурно-мистецькому житті Галичини стало заснування нею Етнографічного музею при гімназії С.С. Василіянок у Львові. Северина Париллє була не тільки колекціонером, а й дослідником українського народного мистецтва. Іларіон Свєнціцький зазначив, що свій музей черниця «творила і вела з великим замилуванням та знанням справи» [69, с. 21].

Формування збірки музею розпочалося ще в перші роки педагогічної праці Северини Париллє в гімназії, де вона викладала українську, польську мови та історію, а згодом стала й заступником директора [49, с. 77]. Крім того, 1920 р. в гімназії засновано осередок організації «Пласт», однією з вимог до пластунок був збір етнографічного матеріалу по селах. Таким чином, завдяки наполегливій праці матін-

ки Северини та сформованого нею кола однодумців в музеї вдалося зібрати зразки народного одягу з усіх областей України [52, с. 121]. А колекції весільних вінків та обрядового печива були унікальними та єдиними в Галичині. Широко представлені у збірці музею були й предмети народного побуту: жорна, вила, кераміка, витинанки, писанки, дерев'яні хрести тощо [49, с. 77]. З-поміж усіх збірок українських музеїв Галичини саме збірку музею «людового мистецтва та народньої ноші» при гімназії С.С. Василіянок у Львові Іларіон Свєнціцький вважав найбільш вдалою спробою спеціалізації [69, с. 21].

Значний успіх серед громадськості краю мали організовані сестрою Севериною численні виставки збірки музею в аудиторіях гімназії. Найпомітнішими серед них були виставки українського народного мистецтва, організовані у вересні 1931-го та влітку 1934 р. і виставка народного одягу, що відбулася з 29 грудня по 22 січня 1933 року.

Северина Париллє намагалася максимально популяризувати українське народне мистецтво як у Галичині, так і за її межами. У 1930-х рр. вона організувала низку лекцій і виставок із фондів музею у Нью-Йорку, Філадельфії, Вашингтоні, таким чином намагаючись реалізувати свою давню мрію — заснувати в Америці український етнографічний музей.

На особливу увагу заслуговує небувалий український музейницький рух у Галичині в 20—30-х рр. XX століття. Після польської окупації та рішення Ради Послів у березні 1923 р. про остаточне приєднання Галичини до Польської держави поряд із політичною і підпільною боротьбою великої ваги набирає культурно-освітня праця, в якій істотне місце посідає музейна справа. Загальне пожвавлення українського національно-культурного руху в Галичині в той період спричинило виникнення мережі українських музейних товариств і регіональних музеїв. У 1927 р. засновано товариство «Бойківщина» у Самборі, статут і діяльність якого стали зразком для музейних організацій «Яворівщина» в Яворові та «Лемківщина» в Сяноці [69, с. 22]. Крім того, «Бойківщина» стала своєрідним координуючим центром для всіх регіональних музейних товариств і осередків Галичини міжвоєнного періоду. На окремих статутах провадили свою діяльність музейні об'єднання «Стривігор» у Перемишлі, «Верховина» в Стрию та товариство «Український Музей Поділля» в Чорткові. У руслі завдань товариства «Просвіта» — сприяти й підтримувати діяльність музейних осередків краю — при місцевих філіях засновано музейні спілки в Сокалі, Раві-Руській. Крім того, український музей при філії товариства «Просвіта» розгорнув свою діяльність у Станіславові. При педагогічному товаристві «Рідна школа» функціонували музейні об'єднання в Тернополі, Бережанах, Рогатині; при товаристві «Український Народний Дім» та на основі його статуту — музейна спілка в Коломиї. Очевидно, такий феномен є проявом дії «самозахисного механізму, імунітету самозбереження націй, що в критичні моменти знаходить собі вихід у часом несподіваних місцях і формах» [39, с. 199]. Організація українських музейних товариств стала складовою частиною національного руху галицьких українців, вона негативно сприймалася польською владою, бо йшла врозріз із політикою Польського уряду.

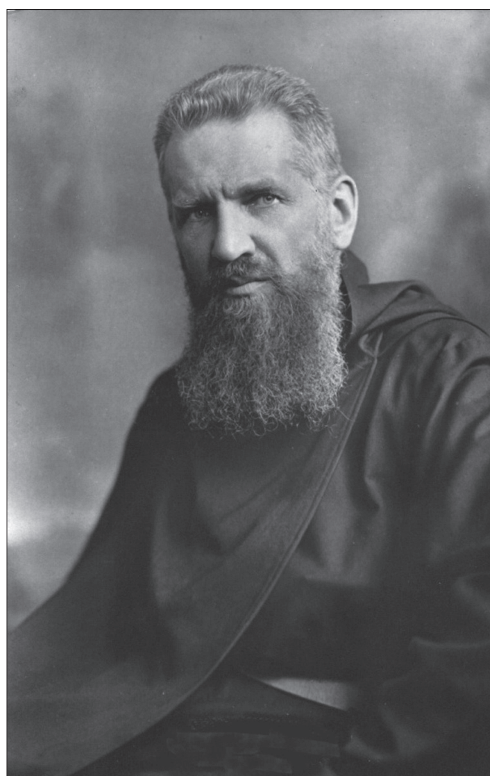
Товариство «Український Народний Дім» у Коломиї першим затвердило статут і план розвитку музею [41, с. 468]. Задум створити таке товариство виник у середовищі місцевої інтелігенції наприкінці XIX століття. 25 листопада 1881 р. ініціативна група на чолі з відомим педагогом о. Й. Кобринським звернулася до громади Коломиї із закликом збирати гроші на Народний Дім [57, с. 132]. Однак тільки через 15 років на кошти громадськості вдалося розпочати будівництво, яке було успішно завершене у 1902 році. У Народному Домі розмістилися майже всі культурні установи Покуття: товариства «Руська бесіда», «Боян», жіноча вчительська семінарія, книгарня, театральний зал. Більшу частину коштів на будівництво пожертвував о. Йосафат Кобринський, який мріяв відкрити в Народному Домі музей гуцульського народного мистецтва [57, с. 132].

Ідея створення музею в Коломиї була закладена в статуті товариства «Український Народний Дім», а його засновник о. Йосафат Кобринський надав для музею відповідну кімнату [10, арк. 22]. У параграфі третьому статуту товариства «Український Народний Дім» у Коломиї зазначалося, що об'єднання «має право утримувати бібліотеку і музей і т. п. культурні і наукові установи» [11, арк. 1]. Ще в кінці XIX ст. ентузіасти музейної справи в Коломиї розпочали збирати експонати для майбутнього музею, проте з різних причин його організацію було на пев-

ний час зупинено. Тільки 13 листопада 1926 р., виконуючи заповіт засновника «Українського Народного Дому» в Коломиї та постанови статуту, Управа товариства розглянула план створення музею, його статут та назву [44, с. 42]. Автором плану-структури майбутнього музею став Володимир Кобринський. Для вшанування пам'яті й заслуг людини, що перша подала ідею та розпочала втілювати її в життя, музей назвали «Український народний музей ім. о. Йосафата Кобринського» [10, арк. 22].

18 травня 1927 р. загальні збори товариства «Український Народний Дім» у Коломиї затвердили рішення своєї Управи про створення музею [43, с. 5]. До Управи товариства тоді входили відомі діячі Покуття М. Войцеховський, д-р А. Коссак, о. К. Капустинський, І. Михалевський, Д. Шумей, В. Кобринський, В. Оробець. Головою Управи був о. А. Русин, секретарем — Ю. Ковалів [10, арк. 22]. Ініціативний комітет з організації Коломийського музею очолив відомий культурно-громадський діяч Гуцульщини Володимир Кобринський, який ще у двадцятих роках XX ст. розпочав збір експонатів для майбутнього музею. Управа Народного Дому в Коломиї виділила для осередку кімнатку — гардеробну, а згодом ще три кімнати на другому поверсі, де розмістили зібрані експонати. Про діяльність музейного товариства в кінці 20-х рр. XX століття інформації не збереглося. Відомо тільки, що в 1928 р. завдяки зусиллям В. Кобринського було зібрано 300 експонатів [75, с. 179]. Офіційне відкриття музею відбулося 31 грудня 1934 року.

24 липня 1927 р. засновано Самбірське товариство «Бойківщина». До складу ініціативної групи увійшли др. Гуркевич, др. Кобільник, Курчак, др. Лавровський, Яновський, Нижанковський [23, с. 11—12]. Ентузіастами організаторами товариства у Самборі були адвокат Володимир Гуркевич, лікар Володимир Кобільник, професор вчительської семінарії, письменник Іван Филипчак, вчитель гімназії Михайло Скорик. Мету своєї діяльності об'єднання вбачало в заснуванні музею та всебічному дослідженні Бойківщини. Спочатку гурток отримав назву «Кооператив «Бойківщина». Дев'ятого вересня 1927 р. відбулися перші загальні збори засновників, на яких Володимиру Гуревичу доручено опрацювати статут товариства та майбутнього музею. Рішення про зміну назви «кооператив» (вона ще формально не існувала) на «статутне товариство» прийнято на зборах «Бойківщини» 15 лютого 1928 р., тоді ж обрано і його управу, до складу якої увійшли Володимир Гуревич — голова, Владислав Курчак — заступник, Михайло Скорик — секретар, Володимир Кобільник — скарбник. Членами управи обрано й суддів Василя Бережанського, Миколу Івасюка, Володимира Козакевича; професорів Гната Мартинця, Антона Княжинського, Карпа Шумного, Назара Ліхницького; священика Михайла Юзв'яка [24, с. 5].



Митрополит Андрей Шептицький

З перших днів заснування товариство розпочало активну роботу зі створення музею «Бойківщина». Адвокат Володимир Гуркевич розробив статут установи та подбав про затвердження його у воєводстві. Розвитку музею сприяли експедиції членів товариства по Бойківщині з метою пропаганди музейництва і збору пам'яток. З огляду на музейні колекції члени товариства «Бойківщина» спеціалізувались у різних напрямках наукових досліджень: Володимир Кобільник зацікавився археологією, Іван Филипчак досліджував історію шкільництва, Михайло Скорик займався етнографією, вивчав бойківські писанки, топографію Бойківщини, Антін Княжинський досліджував бойківський діалект, Ольга Ляшецька — бойківську вишивку, Іван Максимчук — етногра-

фію та бойківське право, о. Юрій Кміт укладав словник бойківського «говору», Володимир Кордуба склав археологічну карту Бойківщини [45, с. 92]. Підсумком роботи мала стати монографія «Бойківщина». Передбачалось і видання життєписів видатних бойків, словника бойківського діалекту, словника географічних термінів Бойківщини, монографії з історії міст і сіл регіону [74, с. 6]. З 1931 р. товариство видавало свій друкований орган «Літопис Бойківщини». На його сторінках публікувалися дослідження з етнографії, мовознавства, історії, мистецтвознавства та археології Бойківщини.

Діяльність товариства та музею «Бойківщина» стала зразком для багатьох регіональних об'єднань Галичини. За сприяння Музейної секції при гуртку товариства «Рідна Школа» на початку 1931 р. в Яворові розпочало діяльність статутне товариство «Яворівщина» [2, арк. 8]. 31 січня 1931 р. це музейне об'єднання затвердило свій статут. Ініціатором заснування та головою товариства «Яворівщина» став місцевий адвокат та громадський діяч, представник старшини товариства «Рідна Школа» Михайло Фільц, секретарем — Павло Придаткевич [79, с. 176]. Значну допомогу в організації музею в Яворові краєзнавцям надали місцеві філії товариств «Сільський господар» та «Торгівельна спілка». Проведена за їхньою підтримкою кампанія дала змогу зібрати по селах численні зразки сільськогосподарського реманенту й продукції народних промислів [41, с. 469].

Для максимального поповнення колекцій музею прихильники започаткування регіонального краєзнавчого осередку в Яворові вчителі Михайлина Гординська, Вікторія Турянська та художник Олександр Харків розгорнули в краї широку збирацьку роботу. Зібрані речі були розміщені в чотирьох відділах, а саме: церковної старовини, домашніх промислів, нумізматики і пам'яток Першої світової війни та визвольних змагань [2, арк. 8]. Збірку свого музею організація розташувала в кімнаті будинку яворівського товариства «Рідна Школа». Слід зазначити, що, як і більшість музейних осередків Галичини досліджуваного періоду, музей «Яворівщина» потерпав від безгрошів'я, до того ж мав мале приміщення, яке не відповідало вимогам до зберігання експонатів. Першого травня 1938 р. голова товариства та хранитель музею «Яворівщина» Михайло Фільц знайшов для музею нову оселю. Як зазначалось у звіті про діяльність музею «Яворівщина» за 1938—1939 рр., «за дуже низьку платню, трохи більше 20 зол. на місяць, музей отримав дві великі кімнати, в них розміщено всі експонати» [13, арк. 1].

«Зберегти для майбутніх поколінь пам'ятки нашої давнини на Лемківщині» — так визначило свою мету засноване 27 лютого 1931 р. в Сяноці музейне товариство «Лемківщина» [42, с. 262]. Засновниками товариства були др. В. Блавацький, Олена Ванчицька, о. Степан Венгринович, Лев Ґец, Соня Коковська, др. Франц Коковський, о. Є. Константинович, В. Чайківський, І. Флюнт. Свій статут новостворене товариство розробило за зразком статуту товариства «Бойківщина» в Самборі та при сприянні його активних членів Володимира Гуркевича й Івана Филипчака [2, арк. 17—18]. 27 лютого 1931 р. відбулися Перші Установчі збори «Лемківщини», на яких головою товариства обрано відомого художника, колишнього січового стрільця Лева Ґеца, а його заступником — греко-католицького священика Степана Венгриновича. Одночасно при товаристві було започатковано музей.

Заснування товариства та музею при ньому стало для його зачинателів своєрідним способом боротьби проти офіційної політики влади. Цю політику Лев Ґец окреслив так: «На Лемківщині маємо нову політику. Відокремлюють цю землю від коріння і забороняють все, що українське...» [73, с. 154]. Тому з перших днів заснування товариство розпочало активну збирацьку діяльність, залучаючи до роботи учнівську молодь, і вже за півроку існування музею набуто із 35-ти сіл 1100 пам'яток матеріальної і духовної культури лемків [79, с. 176]. Члени товариства «Лемківщина» розділили між собою працю в музеї таким чином: Лев Ґец був відповідальний за мистецьку частину збірок, др. Франц Коковський — за етнографічну (народознавчу) та «пропаганду» — планомірне поширення звісток про музей та музейництво, проф. Іван Флюнт — за історичну [42, с. 263]. Така чітка спеціалізація сприяла швидкому розростанню музею. Члени товариства тільки за перші п'ять років його існування опрацювали 77 сіл і містечок Лемківщини та придбали для нього 6521 пам'ятку [46, с. 4].

В організації та популяризації українських осередків етнографічних досліджень неоціненною була і роль місцевих філій товариства «Просвіта». Рішен-

ня про започаткування музею наприкінці 1927 р. ухвалила філія товариства «Просвіта» в Сокалі [3, арк. 1]. Організатором збірки став Іван Рачинський, колишній архіваріус табору інтернованих стрільців Української Галицької Армії в Юзефові (Чехія). Як свідчать архівні документи, члени місцевої філії товариства «Просвіта» підбір та каталогізацію експонатів для майбутнього музею розпочали у 1929 р., зосереджуючи свою увагу в основному на краєзнавчих пам'ятках та архівних матеріалах [3, арк. 1]. Зразково впорядкувати зібрані матеріали просвітянам допоміг знавець принципів наукового опису й каталогізації Іван Рачинський [41, с. 469]. За даними укладеного ним каталогу, в 1930 р. збірка товариства «Просвіта» в Сокалі вже мала 368 пам'яток, крім того, було зібрано невеликий архів спогадів і документів часів Першої світової та українсько-польської воєн [81, с. 179]. Зібрані предмети та каталог зберігались у приміщенні товариства «Просвіта», у спеціально відведеній для них шафі. У 1930 р. робота над організацією музею в Сокалі була припинена.

Тільки 2 лютого 1936 р. філія «Просвіти» в Сокалі склала повітову анкету, в якій ухвалила розбудовувати музей, що отримав назву «Український Народний Музей «Сокальщина» ім. Андрія Чайковського, при філії Товариства «Просвіта» в Сокалі». У місцевому часописі «Голос з-над Буга» просвітяни розмістили відозви з інформацією про майбутній музей [56, с. 2]. Крім того, ідею створення регіонального музею активно пропагували місцеві краєзнавці через читальні «Просвіти». Розгорнути пропагандистську кампанію зі збору коштів та експонатів для майбутнього музею в Сокалі допоміг дослідник Гуцульщини Володимир Кобринський. Завдяки тому, що «Укрінбанк» у Сокалі безкоштовно надав під музей велику кімнату з передпокоєм у своїй будівлі, 12 липня 1936 р. вдалося відкрити музей для відвідувачів [14, арк. 11].

Для матеріальної підтримки музею громадськість краю започаткувала «Товариство прихильників музею «Сокальщина». 23 квітня 1937 р. відбулися збори засновників товариства, на яких обрано Виділ організації. Його головою став директор музею «Сокальщина» Богдан Чайківський, секретарем — мр. Ярослав Йонак, касиром — Марія Хрущева. Крім того, членами Виділу було обрано др. Миколу Сатурського та Олену Хомінську [59, с. 4]. У статуті новоствореного об'єднання зазначалося, що основним його завданням є моральна та матеріальна допомога музею «Сокальщина» [59, с. 4]. Моральна допомога полягала в поширенні ідей музейництва, зацікавленні музеєм найширших верств населення, матеріальна — у щомісячних членських вкладках, які мали бути спрямовані на закупівлю експонатів, їх зберігання, консервацію та розкопки. Внески становили 50 гр. на рік для хліборобів та 25 гр. щомісяця для всіх інших членів «Товариства прихильників музею «Сокальщина» [59, с. 4]. Таким чином, завдяки незначним вкладкам від 1 травня 1937 р. до середини 1939 р. вдалося зібрати близько 700 зл. [81, с. 180]. Це було доволі значною сумою, адже фонди музею складалися тільки з добровільних пожертв громадян.



Северина Парилле — організатор виставки в Нью-Йорку

Ідея започаткувати товариство та музей у Перемишлі виникла в середовищі місцевої інтелігенції навесні 1931 року. 5 квітня 1931 р. відбулися збори ініціативного комітету [82, с. 4]. Засновниками товариства стали доктор історичних наук, дійсний член НТШ, професор гімназії Іван Шпитковський, художниця, професор гімназії Олена Кульчицька, відомий громадський та освітній діяч, професор гімназії Богдан Загайкевич. Постанову про створення музейного товариства та заснування музею «Стривігор» прийнято на загальних зборах прихильників 25 липня 1932 р. Статут організації воєводський уряд у Львові затвердив 25 серпня того ж року [28, с. 230]. 11 грудня 1932 р. відбулися перші загальні збори товариства «Стривігор» [82, с. 4]. Свою назву товариство та музей отримали від назви річки Стривігор (Стрвяж), яка, випливаючи з Бескидів,

пересікає територію Перемишльської землі. Автором пропозиції саме так назвати музей був поет та історик Василь Пачовський [21, с. 3]. Збірку свого музею товариство «Стривігор» розмістило спочатку в одній кімнаті кредитного товариства «Віра», а від серпня 1935 р. її було перенесено до Бурси імені Святого Миколая [28, с. 231].

Ідея створити музей у Стрию належить адвокату доктору Єроніму Калитовському, який ще в роки Першої світової війни розпочав збирати експонати для майбутнього музею. Доктора Калитовського підтримали вчителі Іванна Витковицька та Інокентій Захарій, які за дорученням Товариства українських жінок у 1916 р. займалися збиранням воєнних пам'яток [18, с. 101]. Однак важкі роки воєнного лихоліття і повоєнні роки окупації краю поляками не дали змоги втілити в життя плани щодо заснування музею.

Тільки навесні 1932 р. громадськість Стрия повернулася до ідеї створення музею. Голова станової організації «Взаємної помочі українського вчительства» Осип Сілецький став ініціатором заснування музею та закликав учителів Стрийщини збирати етнографічні матеріали, стародруки, книжки, ікони, картини тощо. Адвокат Роман Домбчевський розробив статут майбутнього товариства та музею при ньому. 16 квітня 1932 р. відбулись Установчі збори товариства «Верховина», на яких прийнято статут товариства та музею й обрано його управу [78, с. 13]. Головою товариства «Верховина» обрано Осипа Сілецького, членами-засновниками стали о. Роман Височанський, Омелян Цісик, Володимир Котович, Роман Лисович, Роман Домбчевський, Іван Кузів, Тадей Залеський. Єдиною жінкою серед членів-засновників була знана діячка культурного та господарського життя Галичини Ольга Бачинська, яка входила до першої управи й виконувала обов'язки скарбника музею. Крім того, на Установчих зборах було обговорено засадничі принципи вступу в товариство, прийнято рішення про ведення хроніки та ухвалено спільно з філією «Союзу українок» проводити найактивнішу роботу зі збирання етнографічних матеріалів. Слід зазначити, що музейники Галичини радо вітали заснування нового товариства. На установчих зборах товариства «Верховина» були присутні представники товариств «Лемківщина» в Сяноці та «Яворівщина» в Яворові. Від товариства «Бойківщина» прибула делегація у складі Володимира Гуркевича, Антона Княжинського та Михайла Скорика [78, с. 13].

Щоб розширити коло прихильників музею, активний член товариства «Верховина» Роман Домбчевський писав і поширював відповідні відозви та звернення до населення краю. Завдяки цьому кількість прибічників музею збільшувалася, у 1937 р. товариство «Верховина» нараховувало вже 100 членів [20, с. 4]. Для активізації збирацької роботи члени об'єднання складали та розсилали до кооперативів, читалень товариства «Просвіта», вчителів спеціальні питальники — «квестіонари». У перший рік існування музей не мав свого приміщення, а з 1933 р. він був розміщений у будинку товариства «Народна Торгівля» [17, с. 439].

8 листопада 1932 р. засновано музейне товариство в Чорткові. У статуті товариства «Український музей Поділля» в Чорткові було записано, що метою спілки є «освіта і піднесення культури та добробуту українського народу..., пізнання побуту, природи і світогляду населення Поділля, поширювання замилування до старини і мистецтва та зберігання всяких предметів музейної вартости» [9, арк. 1]. Крім того, зазначалося, що музей буде збирати: «а) археологічні знахідки, б) історичні документи, в) предмети з обсягу етнографії, г) зразки природи краю, ґ) з обсягу краєзнавства, д) старих друків, е) творів мистецтва» [9, арк. 1]. Загальне керівництво Товариством здійснювали Старшина та Загальні збори. До спілки входили звичайні члени та добродії. Датований 8 листопада 1932 р. статут товариства «Український музей Поділля» у Чорткові підписали Іван Кароль, Ольга Живкова, о. Роман Добрянський, Роман Квасниця, Василь Шкварки, др. Іван Хичій, др. Михайло Файки, Василь Шмата, Володимир Електорович, Микола Пачовський, Степан Довгополий, Антін Слободян, мр. Остап Фірчук [9, арк. 1—27]. Очолив музейний гурток у Чорткові місцевий адвокат Володимир Електорович. Матеріальну базу товариства становили щомісячні членські внески в розмірі 1 зл. для звичайних членів та 50 гр. для малозаможних. Таким чином, на кінець 1932 р. ентузіастам музейної справи в Чорткові вдалося зібрати невелику бібліотеку з історії Тернопільщини та Чорткова [60, с. 4].

«Пізнання равського повіту у давній і сучасній добі, з антропологічного, демографічного, історич-

ного, етнографічного, археологічного і природничого погляду» — такою була записана у статуті мета музейного товариства в Раві-Руській [4, арк. 55]. «Основуючі збори» об'єднання відбулися 24 січня 1935 р. [4, арк. 11]. На них, зокрема, зазначалося, що при місцевій філії товариства «Просвіта» створюється музейна організація під назвою «Наукова секція». На зборах засновників затверджено Провід товариства в такому складі: секретар — Євген Божик, скарбник — Богдан Осідач, господар — проф. Ярослав Савчак, інж. Корнило Целевич, др. Іван Кунців. Головою товариства обрано місцевого адвоката Івана Кунціва [4, арк. 11].

Проект статуту організації підготував інженер К. Целевич. У ньому зазначалося, що членом «Наукової секції» може бути кожен учасник товариства «Просвіта» в Раві-Руській, який сплатить місячну вкладку в розмірі 50 гр. На кінець 1935 р. до об'єднання входило двадцять членів [4, арк. 11].

«Наукова секція» започаткувала й музей. Місцева філія «Українбанку» надала для нього кімнату в своїй будівлі, що дало змогу 15 грудня 1935 р. відкрити осередок для відвідувачів [3, арк. 1].

Щоб поставити справу організації музею на фахову основу, члени «Наукової секції» в Раві-Руській вивчали зразки статутів, правильників та звіти про діяльність інших музейних осередків Галичини. З цією метою в січні 1936 р. учасники «Наукової секції» звернулися з відповідними листами до існуючих українських обласних музеїв краю [4, арк. 12]. Значну практичну та теоретичну допомогу краєзнавцям надали члени товариства і музею «Бойківщина» в Самборі. Комплектуванню музейної збірки мала сприяти розроблена «Науковою секцією» та видана на кошти місцевої філії товариства «Просвіта» відозва «До громадянства равського повіту». У ній, зокрема, зазначалося, що музей прийматиме речі історичні та мистецької вартості в дар або в депозит, з обов'язком повернути їх на першу вимогу [4, арк. 13]. Популяризував осередок і розробив короткий огляд з діяльності музейного товариства в Раві-Руській активний член Проводу «Наукової секції» Ярослав Савчак. Публікацію безоплатно розмістив на своїх сторінках ілюстрований щоденник «Новий час» [67, с. 7]. Однак належного розуміння серед громадськості краю музейна справа не знайшла, кількісно збірка музею була незначною.

Складовою частиною національного руху галицьких українців кінця XIX — першої половини XX ст. була боротьба за рідну школу. Місію захистити рідну школу від остаточної ліквідації взяло на себе «Руське Товариство Педагогічне». Статут цього об'єднання затверджено рішенням ц. к. Намісництва 6 серпня 1881 р., ч. 37847 [66, с. 1]. У параграфі першому статуту зазначено мету товариства: сприяти потребам «руського народу», засновувати та підтримувати народні школи, допомагати справі виховання молоді на основі «матерного языка» [66, с. 1]. У 1912 р., після зміни статуту, організація отримала назву «Українське Педагогічне Товариство», а від 1926 р. почала називатися «Рідна Школа». Як було зазначено в новому статуті, мета товариства — «заспокоювати всі потреби українського народу на полі шкільництва, як рівнож публічного, домашнього, передшкільного й позашкільного виховання» [65, с. 5]. Для досягнення цієї мети організація мала засновувати й утримувати школи, науково-виховні заклади, допомагати приватним особам у започаткуванні такого типу шкіл; організовувати й вести шкільні курси, навчальні курси для дорослих та молоді, яка була позбавлена шкільної науки; курси промислові, господарські, торговельні; запроваджувати для шкільної молоді стипендії та матеріальну допомогу; займатися виданням книжок і часописів; організовувати виставки, концерти, фестини, лекції в містах і селах. В окремому пункті статуту товариства «Рідна Школа» йшлося про закладання загальнодоступних бібліотек і музеїв [65, с. 7].

У травні 1932 р. започатковано музейно-краєзнавчий гурток при кружку та на статуті педагогічного товариства «Рідна Школа» в Тернополі [2, арк. 9]. Ініціатором заснування став викладач української державної гімназії, сотник УГА Яким Ярема. Він разом із головою повітового союзу гуртків товариства «Рідна Школа» адвокатом Степаном Бриковичем та головою філії товариства «Просвіта», викладачем Томою Водяним започаткував український музейний осередок у Тернополі. Справами музею керувала управа, обрана із членів Музейної секції, заснованої при кружку [2, арк. 3], а місцева філія товариства «Просвіта» для збереження музейних експонатів виділила ентузіастам одну кімнату в своїй будівлі [62, с. 5]. Слід зазначити, що офіційно зареєструвати товариство та музей при ньому не

вдалося. Тоді в Тернополі вже існував польський краєзнавчий «Музей Подільської землі», тому воєводська влада була категорично проти українського музею та запропонувала українцям співпрацювати з уже діючим закладом [2, арк. 9]. Однак, незважаючи на спротив польської влади, музей розпочав свою діяльність. Як зазначалося в часописі «Діло», «музей цей загальновідомий і єдиний на території Поділля» [62, с. 5]. У 1932 р. музейна збірка нараховувала 1000 експонатів з археології, історії, етнографії, геології та палеонтології.

12 листопада 1935 р. при місцевій філії педагогічного товариства «Рідна Школа» засновано музейне товариство ім. Андрія Чайковського в Бережанах [55, с. 6]. Ініціатором цього став основоположник і багаторічний директор «Українського народного музею ім. Й. Кобринського» в Коломиї Володимир Кобринський. 10 лютого 1935 р. в Бережанах він виголосив реферат про роль і значення музейництва та звернувся до громади міста з пропозицією створити свій краєзнавчий осередок [55, с. 6]. Потребу регіонального музейного осередку розуміла й громадськість краю, адже свого музею не мали ні Бережани, ні Підгайці, ні Перемишляни, ні, врешті, Монастириська та Бучач. Саме тоді громада Бережан і прийняла рішення про організацію відповідного товариства та музею при ньому. Головою музейного товариства обрано педагога, вчителя гімназії в Бережанах Василя Левицького. Значну допомогу в організації осередку бережанським аматорам місцевої історії надав засновник музею «Лемківщина» в Сяноці др. Франц Коковський, який після виходу на пенсію переїхав до Бережан. Він і увійшов до Управи музею разом із викладачем др. Василем Левицьким та головою старшини кружка товариства «Рідна Школа» др. Володимиром Бемком [62, с. 5].

Правове існування регіонального музею імені Андрія Чайковського в Бережанах забезпечувалося статутом місцевої філії товариства «Рідна Школа», при якому він існував і для потреб якого товариство передало дві кімнати у власному будинку [4, арк. 14]. За задумом засновників, у музеї мали бути зібрані пам'ятки бережанської землі від найдавніших часів: «всі пам'ятки побуту (народна українська ноша, вишивки, писанка), культури (церковне та світське мистецтво, рукописи, книги), археологічні знахідки, матеріали до краєзнавства, народної творчості...» [27, с. 5]. Для популяризації музею та активізації збирацької роботи серед населення краю Управа осередку в Бережанах розробила спеціальний квестіонар, в якому було чітко зазначено, що саме потрібно збирати до музею [27, с. 5].

Музей у Станіславові планували відкрити ще до Першої світової війни. Громада Станіславова, маючи намір заснувати у своєму місті при філії товариства «Просвіта» «Український національний музей», звернулася до директора Київського міського музею Миколи Біляшівського з проханням зробити для нього копії автографів відомих історичних діячів і козацької зброї. Відповідний лист зберігається в Інституті рукопису НБУ ім. В.І. Вернадського у Києві [48, с. 666].

У 1920-х рр. Лев Чачковський та Ярослав Хмілевський почали формувати археологічну колекцію, частину своїх знахідок з околиць Галича і Теребовлі вони передали духовній семінарії. У ній колекція зберігалась і зрідка поповнювалась завдяки дарункам громадськості краю [4, арк. 9—10]. Однак відсутність відповідного музейного приміщення утруднювала й унеможливлювала створення постійно діючого регіонального музею.

Спроби заснувати музейний осередок у Станіславові були й у 1935 році. Відомості про це знаходимо в листі гімназійного вчителя м. Станіславова Івана Чепика до Управи музею «Бойківщина» у Самборі, датованому 26 грудня 1935 року [4, арк. 9]. У ньому автор інформував про створення товариства прихильників музею, до складу якого увійшли гімназійний вчитель В. Пашницький, лікар Я. Хмілевський і радник Величко. Крім того, І. Чепик розпочав збір і опрацювання спеціальної музейної літератури та звернувся по допомогу в організації осередку до колег із Самбора [4, арк. 9]. Однак втілити в життя плани щодо організації музею не вдалося.

Тільки в 1937 р. прихильники музейної справи в Станіславові знову повернулися до питання про заснування місцевого регіонального осередку. 26 жовтня 1937 р. філія товариства «Просвіта» в Станіславові скликала спеціальну нараду щодо заснування українського музею [77, с. 4]. На ній музейний референт Відділу філії «Просвіти» др. Я. Хмілевський, зокрема, наголосив, що польська влада не дасть дозволу на відкриття самостійного українського музею, адже в міжвоєнний період у Станіславо-

ві, як і в Тернополі, вже існував польський краєзнавчий осередок — «Покутський музей у Станіславові» [77, с. 4]. Тому краєзнавці прийняли рішення про започаткування музею при одному з українських товариств. Так 28 жовтня 1937 р. було засновано «Обласний Музей в Станіславові» як Музейну секцію при філії товариства «Просвіта» [12, арк. 9]. Приміщення для музею надало у своїй будівлі педагогічне товариство «Рідна Школа» [12, арк. 9]. Організацією музею в Станіславові займався музейний Комітет, до якого увійшли др. Хмілевський як представник Відділу філії товариства «Просвіта», проф. Залєський, проф. Гавдяк, проф. др. Пашницький та мгр. Кушнір [77, с. 4]. Основне завдання своєї діяльності Комітет вбачав у проведенні активної агітації серед громади краю у справі розбудови музею, розгортання широкої збирацької роботи та встановлення зв'язків із представниками інших музеїв Галичини [77, с. 4].

Сприяти формуванню збірок музею мав правильник, який розробили члени Комітету та затвердив Відділ філії «Просвіти». Крім того, щоб поставити справу організації музею на наукову основу, голова Управи музею Маркіян Гавдяк звернувся за допомогою до Комітету українських музеїв у Польщі [12, арк. 9]. Зокрема, йшлося про надання інформації про музейницький рух і про надсилання літератури до бібліотеки регіонального музею в Станіславові. Зі свого боку, «Обласний Музей в Станіславові» зобов'язувався передавати до Національного Музею у Львові всі предмети загального характеру [12, арк. 9]. Однак, незважаючи на всі зусилля засновників осередку, справа створення регіонального музею в Станіславові тоді не знайшла належної підтримки серед населення краю, його збірки залишалися незначними. Станом на грудень 1937 р. станіславівським краєзнавцям вдалося зібрати тільки невеликі «збірки з простору Княжого Галича» [12, арк. 9].

Музейні гуртки були засновані в Теребовлі та Рогатині [4, арк. 1]. Невеличкі музейні збірки, створені при них, були доступними лише для невеликого, обмеженого кола відвідувачів. До прикладу, заснований при товаристві «Рідна Школа» музей у Рогатині до 1939 р. зумів зібрати тільки 500 предметів.

Отже, українське етнографічне музейництво Галичини кінця XIX — 1930-х рр. XX ст. розвивалося без державної підтримки. Тому такими важливими були підтримка громадськості, церкви й самовіддана праця ентузіастів у формуванні та становленні українських музеїв краю. За їх ініціативи та активного сприяння у Львові були створені музеї при товариствах «Просвіта», НТШ, «Національний музей у Львові», музей при гімназії сестер Василіянок. В міжвоєнний період музеї при українських товариствах постають у ряді повітових міст та містечок Галичини: Коломиї, Самборі, Стрию, Яворові, Перемишлі, Сяноці, Чорткові, Тернополі, Сокалі, Рава-Руській, Бережанах, Станіславові, Теребовлі, Рогатині. Подвижницька діяльність громадськості краю сприяла національно-культурному відродженню, піднесенню національно-патріотичної свідомості серед населення не тільки Галичини, а й усієї України. Українські етнографічні збірки музеїв Галичини стали важливим чинником національного самоствердження українців.

1. Державний архів Львівської області (далі — ДАЛО). — Ф. 1245 (Товариство «Бойківщина» в Самборі). — Оп. 1. — Спр. 94.
2. ДАЛО. — Ф. 1245. — Оп. 1. — Спр. 79.
3. ДАЛО. — Ф. 1245. — Оп. 1. — Спр. 97.
4. ДАЛО. — Ф. 1245. — Оп. 1. — Спр. 92.
5. Центральний державний історичний архів України у м. Львові (далі — ЦДІА України у м. Львові). — Ф. 309 (Наукове товариство ім. Шевченка). — Оп. 1. — Спр. 21.
6. ЦДІА України у м. Львові. — Ф. 309. — Оп. 1. — Спр. 42.
7. ЦДІА України у м. Львові. — Ф. 309. — Оп. 1. — Спр. 62.
8. ЦДІА України у м. Львові. — Ф. 309. — Оп. 1. — Спр. 65.
9. ЦДІА України у м. Львові. — Ф. 309. — Оп. 1. — Спр. 2722.
10. ЦДІА України у м. Львові. — Ф. 360 (Музей отця Й. Кобринського). — Оп. 1. — Спр. 631.
11. ЦДІА України у м. Львові. — Ф. 687 (Союз українських наукових робітників книгозбірень і музеїв у Львові). — Оп. 1. — Спр. 10.
12. ЦДІА України у Львові. — Ф. 687. — Оп. 1. — Спр. 8.
13. ЦДІА України у Львові. — Ф. 687. — Оп. 1. — Спр. 11.
14. ЦДІА України у м. Львові. — Ф. 348 (Товариство «Просвіта»). — Оп. 1. — Спр. 462.
15. *Барвінський Ол*. Про заснуване і дотеперішній розвиток товариства ім. Шевченка у Львові / Ол. Барвінський // Записки НТШ. — Львів, 1892. — Ч. 1. — С. 209—212.

16. *Батіг М.* Білі сторінки в історії Національного музею у Львові / Микола Батіг // Літопис Національного музею у Львові. — 2000. — № 1 (6). — С. 5—30.
17. *Боднарук І.* До історії стрийського музею «Верховина» / Іван Боднарук // Стрийщина: Історико-меморіальний збірник Стрийщини, Скільщини, Болехівщини / ред. І. Пеленська, К. Бабяк. — Ню Йорк : Комітет Стрийщини, 1990. — НТШ ; Український Архів. — Т. ІІ. — С. 438—440.
18. *Верес Галина.* Світлиця пам'яті. З історії Стрийського музею «Верховина» / Галина Верес // Хвилі Стрия. Сторінки з історії, культури та національно-визвольного руху. — Стрий : Щедрик, 1995. — С. 101—106.
19. *Гарасимчук Р.* Етнографічна виставка «Полісся» / Роман Гарасимчук // Літературно-науковий додаток до «Нового часу». — 1938. — Ч. 15 (27). — С. 4.
20. *Геббель Фр.* Наші обласні музеї: Стрийська «Верховина» / Фр. Геббель // Літературно-науковий додаток до «Нового часу». — 1937. — Ч. 3. — 1 листопада. — С. 4.
21. *Гнатищак М.* Скарби нашої культури / Микола Гнатищак // Назустріч. — Львів, 1936. — Ч. 4 (52). — С. 3.
22. *Гонтар Т.* Етнографічні колекції музею НТШ / Таїсія Гонтар // Записки НТШ. Праці секції етнографії та фольклористики. — Львів, 1992. — Т. CCXXIII. — С. 417—427.
23. *Горняткевич В.* Музей «Бойківщина» у Самборі: заснування, розквіт, небуття, відродження / Всеволод Горняткевич // Літопис Бойківщини. — 2002. — Ч. 2/63 (74). — С. 11—24.
24. *Данчин Р.* З історії товариства та музею «Бойківщина» у Самборі / Роксоляна Данчин // Український музей. — 2004. — № 2. — С. 5.
25. *Добрянський К.* Етнографічна вистава Лемківщини / Калістрат Добрянський // Українські вісти. — 1939. — Ч. 47 (966). — 3 березня. — С. 3.
26. З відчимової салі. З циклу відчитів про Полісся // Діло. — 1938. — Ч. 61. — 20 березня. — С. 8.
27. З управи музею ім. Б. Чайковського в Бережанах // Бережанські вісті. — 1936. — Ч. 2 (3). — С. 5.
28. *Заброварний С.* Музей «Стривігор» в Перемишлі / Степан Заброварний // Варшавські українознавчі записки. — Варшава, 1989. — Вип. 1. — С. 230—232.
29. Загальні збори Товариства Прихильників Музею НТШ // Укр. вісти. — 1939. — Ч. 15 (934). — 24 січня. — С. 2.
30. *Зайцева Зінаїда.* Товариство імені Шевченка у Львові: перетворення з Літературного на Наукове / Зінаїда Зайцева // Матеріали V конгресу МАУ. Історія : збірник наукових статей. — Чернівці : Рута. — 2004. — Ч. 2. — С. 188—192.
31. Засідання Виділу 22.IX.1937 // Хроніка Наукового Товариства ім. Шевченка у Львові за час від 1.I.1935 — 25.XII.1937. — Львів, 1937. — Ч. 73. — С. 26—27.
32. Засідання Виділу 22.IX.1938 // Хроніка Наукового Товариства ім. Шевченка у Львові за час від 26. XII.1937 — 31.XII.1938 р. — Львів, 1939. — Ч. 74. — С. 98—99.
33. Звідомлення управи Музея Сокальщина за час від 25 березня до 20 серпня 1936 р. // Голос знад Буга. — Сокаль, 1936. — 1 вересня. — С. 2.
34. Звіт Управи Національного музею у Львові за 1931 рік. — Львів : Накладом Національного музею у Львові, 1932. — 12 с. : 3 світлини.
35. Звіт управи Національного музею у Львові за 1932 р. — Львів : Діло, 1933. — 17 січ. — 4 с.
36. Звіт управи Національного музею у Львові за 1933 р. — Львів : Бібльос, 1934. — 4 лют. — 8 с. : 1 світлина.
37. Зіставлення вкладів // Двайцятьпять-ліття Національного музею у Львові, 1905—1930: збірник під редакцією директора музею І. Свєнціцького. — Львів : Діло, 1931. — С. 75—76.
38. Історія Наукового Товариства ім. Шевченка: з нагоди 75 річчя його заснування 1873—1948. — Нью-Йорк ; Мюнхен, 1949. — 51 с.
39. *Кирчів Р.* Роль музейних колекцій в активізації сучасних етнографічних досліджень України / Р. Кирчів // Народознавчі зошити. — 1995. — № 4. — С. 198—200.
40. *Ковба Ж.М.* «Просвіта» — світло, знання, добро і воля українського народу / Ж.М. Ковба. — Дрогобич : Відродження, 1993. — 128 с.
41. *Козицький А.* Українські краєзнавчі музеї Галичини в міжвоєнний період / Андрій Козицький // Вісник Львівського університету. Серія історична. — 1999. — Вип. 34. — С. 467—477.
42. *Коковський Фр.* Музей «Лемківщина» в Сяноці / Франц Коковський // Життя і знання. — 1936. — Ч. 9. — С. 262—264.
43. Коломийський музей народного мистецтва Гуцульщини. — К. : Мистецтво, 1991. — 188 с. : іл.
44. *Кратюк О.* Збирач скарбів / Ольга Кратюк // Народне мистецтво. — 1999. — № 3—4. — С. 42.
45. *Крип'якевич І.* Десятиліття «Бойківщини» / Іван Крип'якевич // Сьогочасне і минуле: Вісник українознавства. — Львів : Наукове Товариство ім. Шевченка у Львові. — 1939. — Ч. 1. — С. 91—92.
46. Культурна праця на Лемківщині (загальні збори музейного товариства «Лемківщина» в Сяноці) // Діло. — 1936. — Ч. 104 (14.353). — 12 травня. — С. 4—5.
47. *Курдидик А.* Полісся в відчитовій салі. Підсумки «поліських вечорів» і рефлекції на їх тему / Анатоль Курдидик // Літературно-науковий додаток до «Нового часу». — 1938. — Ч. 20 (32). — 23 травня. — С. 2—3.
48. *Кушнір В.* Українське музейництво Галичини і Придніпрянська Україна (кін. XIX — поч. XX ст.) / Віталій Кушнір // Народознавчі зошити. — 2006. — № 5—6 (71—72). — С. 663—672.

49. *Лев Василь*. Мати Северина Париллє, ЧСВВ / Василь Лев // Український Архів. — Т. XXII. Пам'ятна книга гімназії Сестер Василіянок у Львові. — Нью-Йорк ; Париж ; Сидней ; Торонто : НТШ у Нью-Йорку, 1980. — С. 77—79.
50. Літопис Національного музею за 1934 рік: неперіодичне видання Союзу прихильників Національного музею / друге видання стереотипне Літопису Національного Музею за 1934—1938 роки. — Львів : Національний музей у Львові, 2001. — С. 4—18.
51. Літопис Національного музею за 1938 рік: неперіодичне видання Союзу прихильників Національного музею / друге видання стереотипне Літопису Національного Музею за 1934—1938 роки. — Львів : Національний музей у Львові, 2001. — С. 79—92.
52. *Лопушанська Віра*. Гімназія С.С. Василіянок у Львові / Віра Лопушанська // Визвольний шлях. — Лондон ; К., 1997. — Річник І. — Кн. 1 (586). — С. 119—124.
53. *Мороз Мирослав*. Матеріали до хронології діяльності Наукового товариства ім. Шевченка (1873—1944 роки) / Мирослав Мороз // З історії Наукового товариства імені Шевченка: збірник доповідей і повідомлень наукових сесій і конференцій НТШ у Львові. — Львів, 1997. — С. 260—319.
54. *Мудрий В*. Роля «Просвіти» в українському житті: з приводу шістдесятиліття «Просвіти» / В. Мудрий. — Львів : Просвіта, 1928. — 19 с.
55. Музей ім. Андрія Чайковського в Бережанах // Бережанські вісті. — 1935. — Ч. 1. — С. 6.
56. Музей «Сокальщина» в Сокалі // Голос знад Буга. — Сокаль, 1936. — 15 травня. — С. 2.
57. *Н. К. і В. П*. Музей народного мистецтва Гуцульщини / Н. К. і В. П. // Український календар. — Варшава, 1981. — С. 132—134.
58. Національний музей ім. митрополита Андрея графа на Шептичах Шептицького (Львів). Статут. — Жовква : Наклад музея, 1910. — 11 с.
59. Нове товариство // Голос знад Буга. — 1937. — Ч. 10 (25). — 15 травня. — С. 4.
60. Новинки // Діло. — 1932. — 29 грудня. — С. 4.
61. Опіка над українською старовиною: повідомлення «Товариства прихильників Музею НТШ» // Українські вісти. — 1937. — Ч. 242. — 1 листопада. — С. 4.
62. Подільський Музей у Тернополі. Новинки // Діло. — 1932. — Ч. 284. — 22 грудня. — С. 5.
63. Полісся в музею НТШ // Нова хата. — Львів, 1939. — Ч. 6. — С. 3.
64. П'ятиліття Союзу прихильників Національного музею // Діло. — 1937. — 4 квітня. — С. 4.
65. «Рідна школа», Українське Педагогічне Товариство. Статут. — Львів, 1926. — 30 с.
66. Руське товариство педагогічне. Статут / затвердженям ц. к. Намісництва з дня 6 серпня 1881. — Львів, 1881. — 15 с.
67. *Савчак Я*. Нова культурна станиця Равщини / Ярослав Савчак // Новий час. — 1936. — Ч. 24 (2139). — 1 лютого. — С. 7.
68. *Свєнціцький І*. Національний Музей во Львовь (1905—1915) / И. Сьвенціцький / Отдьльный оттискь изь Неоффиціальной части «Львовскаго вьстника». — 1915. — № 31. — Львовь, 1916. — 8 с.
69. *Свєнціцький І*. Образ розвою українського музейництва / Іларіон Свєнціцький // Літопис Бойківщини. — 1938. — Ч. 10. — С. 18—24.
70. *Свєнціцький І*. Про музеї і музейництво (нариси і замітки) / Іларіон Свенціцький. — Львів : Діло, 1920. — 79 (І) с. : іл.
71. *Свєнціцький І*. XXV літ діяльності Національного музею / Іларіон Свєнціцький // Двайцятьпять-ліття Національного музею у Львові, 1905—1930: збірник під редакцією директора музею І. Свєнціцького. — Львів : Діло, 1931. — С. 6—18.
72. *Сидор О*. Національний музей у Львові в історії музейництва Галичини кінця XIX — початку XX ст. / Олег Сидор // Літопис Національного музею у Львові. — Львів, 2004. — № 3 (8) — С. 5—33.
73. *Сидор О*. Лев Гец і музей «Лемківщина» в Сяноці / Олег Сидор // Пам'ятки України: Історія та культура. — 1995. — № 3. — С. 153—158.
74. *Скорик М*. В десятиліття існування Товариства та музею «Бойківщина» в Самборі / Михайло Скорик // Літопис Бойківщини. — 1938. — Ч. 10. — С. 3—18.
75. *Скрипник Г.А*. Етнографічні музеї України. Становлення і розвиток / Г.А. Скрипник / АН УРСР. Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М.Т. Рильського. — К. : Наукова думка, 1989. — 304 с. : іл.
76. Союз прихильників Національного музею у Львові // Львівські архієпархіальні відомості. — 1932. — 15 грудня. — С. 34.
77. Український музей у Станіславові // Літературно-науковий додаток до «Нового часу». — Львів, 1937. — Ч. 4. — 8 листопада. — С. 4.
78. Установчі загальні збори товариства «Верховина» в Стрию // Нова хата. — 1932. — Ч. 6 (червень). — С. 13—14.
79. Хроніка // Літопис Бойківщини. — 1931. — Ч. 1. — С. 176.
80. *Цьольнер Е*. Історія Австрії / Еріх Цьольнер ; пер. з нім. Роман Дубасевич, Христина Назаркевич, Анатолій Онишко, Наталя Іваничук. — Львів : Літопис, 2001. — 712 с.
81. *Чайковський Б*. Музей «Сокальщина» / Богдан Чайковський // Життя і знання. — 1939. — № 6 (червень). — С. 179—180.
82. *Шпитковський І*. Дещо про історію музейницьких збірок у Перемишлі / др. І. Шпитковський // Український Бескид. — 1937. — Ч. 20. — 30 травня. — С. 4—5.

Andriana Nadopta

ON THE ROLE OF NON-GOVERNMENTAL SCIENTIFIC ORGANIZATIONS AND CHURCH CONGREGATIONS IN CREATION AND ESTABLISHING OF UKRAINIAN ETHNOGRAPHICAL MUSEUM WORKS IN GALICIA (late XIX c. to 1930s)

In the article has been presented an analytic study in self-denying efforts of Galician community aimed to preserve monuments of Ukrainian culture. The Shevchenko Scientific Society, Prosvita (Enlightment), Ridna Shkola (Native School), clergymen, as well as regional museum storages of Galicia had made true outstanding contribution in this respect. An attempt has been made to recognize their role and significance in establishment of Ukrainian ethnographic museum activities of Galychyna during the mentioned period.

Keywords: Scientific association, museum association, museum, ethnographic collection.

Андриана Надопта

РОЛЬ ОБЩЕСТВЕННЫХ, НАУЧНЫХ ОРГАНИЗАЦИЙ И ЦЕРКВИ В ФОРМИРОВАНИИ И СТАНОВЛЕНИИ УКРАИНСКОГО ЭТНОГРАФИЧЕСКОГО МУЗЕЙНОГО ДЕЛА ГАЛИЦИИ конца XIX — 30-х гг. XX в.

В статье проанализирована самоотверженная деятельность общественности Галиции по сохранению украинских культурных ценностей. Значительную работу в этом направлении осуществляли НТШ, общества «Просвита», «Ридна Школа», церковные деятели и региональные музейные общества Галиции. Раскрывается их роль и значение в формировании украинского этнографического музейного дела Галиции в изучаемый период.

Ключевые слова: научное общество, музейное общество, музей, этнографическая коллекция.



Інформація

СПРОБА СИСТЕМАТИЗАЦІЇ СПАДЩИНИ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА

Інститут народознавства НАН України спільно з Львівською національною академією мистецтв започаткував спільний науково-видавничий проект — антологію української теоретичної думки в галузі мистецтвознавства та культурології «Ідеї, смисли, інтерпретації образотворчого мистецтва» (упорядник — канд. мистецтвознавства Р. Яців, науковий редактор — доктор історичних наук, академік НАН України С. Павлюк). Перші дві частини видання вийшли друком у 2012 році. Вони містять багатий ресурсний матеріал, який досі потребував упорядкування та активного вживлення в сучасне наукове мислення.

У першій частині представлено вибране з теоретичних праць класиків української науки і мистецтва, присвячених різним (історичним, філософським, ідеологічним, етнопсихологічним, культурологічним та ін.) аспектам образотворчого мистецтва. У другій частині антології представлено пам'ятки української наукової думки в галузі мистецтвознавства і культурології, які відображають широкий спектр духових настроїв різних періодів історії XX ст. Матеріал розведено в трьох основних розділах і додатках. У першому розділі «Історичні, культурологічні, концептуальні ресурси українського мистецтвознавства» публікуються праці або фрагменти книг визначних мислителів свого часу І. Липи, Є. Маланюка, Д. Віконської, знаних митців О. Богомазова та ін., які в той чи інший спосіб осмислювали як загальні, так і спеціальні питання духовної культури т а естетичної свідомості. Другий розділ — «Перезавантаження» культурно-мистецького процесу: деякі естетичні конфронтації другої половини XX століття» — містить цілий ряд маловідомих текстів різних жанрів — оглядів, рецензій, полемічних, інформативних матеріалів відомих постатей культурно-мистецького процесу. Складну й унікальну в мистецькій історіографії структуру має третій розділ — «Формально-ідейний спектр українського модернізму і постмодернізму: автор — смислові посили — шляхи відчитувань», де друкуються не лише віддалені у часі матеріали, але й роздуми про мистецтво сучасних авторів. Окреме місце у виданні займають додатки — «Творчі біографії: джерела, мотивації, авторефлексії», де можна ознайомитися з цілими, досі важкодоступними книгами про М. Бойчука, М. Самокишу, М. Андрієнка, С. Литвиненка, а також з цілою серією автобіографічних публікацій відомих митців.

Редакція